# فلسفة الفن في الفكر المعاصر

تأليف : الدكتور زكريا ابراهيم

اهداءات ١٩٩٩

المرحوم الفنان التشكيلي

محمد علي محمد

دراسات جمالية

١

# فلسفة الفن

## في الفكر المعاصر

بقلم

الدكتور زكريّا ابراهيم

الناشر : مكتبة مصر
٣ شارع كامل صدقي "الفجالة"

دار مصر للطباعة
٣٧ شارع كامل صدقي "الفجالة"

# تصدير

قدمنا للقارئ العربي — حتى الآن — سلسلتين من الدراسات الفلسفية : الأولى منهما بعنوان « مشكلات فلسفية » ، وقد ظهرت منها ( حتى كتابة هذه السطور ) خمسة كتب ، هي على التوالى : « مشكلة الحرية » ، و « مشكلة الفن » ، و « مشكلة الإنسان » ، و « مشكلة الفلسفة » ، و « مشكلة الحب » . والثانية منهما بعنوان : « عبقريات فلسفية » وقد ظهر منها كتاب « كانت أو الفلسفة النقدية » ، وسوف نتبعه فى المستقبل القريب بكتابين آخرين : « هيجل أو المثالية المطلقة » ، ثم « ماركس أو المادية الجدلية » . وقد كان رائدنا فى هاتين السلسلتين أن نضع بين يدى القارئ العربي المثقف قضايا فكرية هامة يمكن أن يفيد من عرضها ومناقشتها ، دون أن نفرض عليه أية عقيدة فلسفية أو أى مذهب فكرى . وقد أقبل جمهور القراء على هذا النوع من الدراسات إقبالا حسناً ، فكان ذلك حافزاً لنا على مواصلة السير فى الطريق الذى انتهجناه لأنفسنا ، واثقين من أن تزايد الوعى الفلسفى فى الوطن العربي الكبير لن يكون إلا عاملا من عوامل تقوية الوحدة الفكرية الكبرى فى عالمنا العربي .

وإنه ليسعدنا اليوم أن نقدم للقارئ العربي سلسلة فلسفية ثالثة نتناول فيها بالبحث جانبا هاماً من جوانب التفكير الفلسفى ظل مهملا حتى الآن ، ألا وهو جانب « علم الجمال وفلسفة الفن » . وهذه السلسلة الجديدة التى أطلقنا عليها اسم « دراسات جمالية » سوف تسد — فى اعتقادنا — نقصاً كبيراً فى المكتبة العربية ، حصوصاً وأن نشاط الحركات الفنية فى بلادنا قد أصبح يستلزم أن تسير معه — جنباً إلى جنب — تيارات فكرية تعرض على جمهور المشتغلين بالفن أهم اتجاهات علم الجمال فى العصر الحديث . ولئن كان « علم الجمال » قد استقل فى الأيام الأخيرة عن الفلسفة ، آملا من وراء ذلك أن يصبح

« علماً موضوعياً » له مناهجه المستقلة وموضوعاته النوعية ، إلا أن معظم المشتغلين بهذا العلم لا زالوا من أصحاب التكوين الفلسفى ، فهم يتأثرون فى دراساتهم بالاتجاهات الفكرية التى يدينون بها ، والإطار المذهبى الذى يتحركون فى داخله . وقد رأينا أن نضع بين يدى القارئ فى أول كتاب من كتب هذه السلسلة ، خلاصة وافية لأهم الاتجاهات الجمالية فى الفلسفة المعاصرة . وإذا كنا قد أطلقنا على هذا الكتاب اسم « فلسفة الفن فى الفكر المعاصر » ، فذلك لأننا قد لاحظنا أن الطابع الفلسفى قد غلب على معظم هذه الاتجاهات الجمالية ، خصوصاً وأن طائفة غير قليلة من أصحاب هذه الاتجاهات لم يكونوا فى الأصل سوى فلاسفة أرادوا أن يكملوا مذاهبهم بتطبيقها على الظاهرة الجمالية . وأملنا أن نتمكن فى القريب العاجل من مواصلة هذه الدراسات بإصدار بحث آخر عن أهم « المدارس المختلفة فى علم الجمال » . ويقيننا أن القارئ العربى سيجد فى هذه السلسلة الجديدة من الدراسات الفلسفية تكملة ضرورية لثقافته . ونحن ندعو الله أن يجعل انتفاع القارئ بهذه الدراسة ، كفاء مابذلنا من الجهد فى كتابتها .

القاهرة فى أول يناير سنة ١٩٦٦ — زكريا إبراهيم

« ليس الفن مجرد إحساس ، أو صورة ، أو نقل عن الواقع ، أو مجرد تعبير عن الماهيات ، بل هو هذا كله ، مضافاً إليه نشاط تركيبي إبداعي هو الأصل في كل ما ذكرنا . . . »

هنري دلاكروا

« إن السمة الأساسية التي تميز الخبرة الجمالية هي أنها خبرة مفتوحة . فليس في وسعنا مطلقاً أن نهتدي إلى صيغة تلخص جوهر العمل الفني » .

ريمون باير

« إن الفن ليس إلا شعوراً أو عاطفة ، ولكن بدون علم الأحجام والنسب والألوان ، وبدون البراعة اليدوية ، لابد من أن تبقى العاطفة — مهما كان من قوتها — مغلولة أو مشلولة » .

أوجست رودان

« إن أكثر المصورين تعلقا بالطبيعة لايهتف أمام أية لوحة فنية قائلا : « ياله من منظر جميل » ! بل هو يهتف أمام المنظر الذي اختاره ، قائلا : « يالها من لوحة جميلة ! » وإذن فإن أفضل « موضوع » إنما هو ذلك الذي يولد في نفس المصور رغبة عارمة في التصوير » .

أندريه مالرو

# مقـــدمة

إذا كانت الفلسفة فى صميمها وصفاً شاملا للخبرة الإنسانية ، فليس بدعا أن نرى الفلاسفة يهتمون بتحليل « الخبرة الجمالية » ، ويحرصون على فهم « الظاهرة الفنية » . والواقع أننا لو رجعنا القهقرى إلى العصور الأولى للتفكير اليونانى ، لوجدنا أن الكثير من التصورات الجمالية قد نفذت إلى أفكار الطبيعيين الأوائل عن « الكون » Cosmos . ولكن فلسفة الجمال لم تظهر إلى عالم الوجود بمعناها الحقيقى ، اللهم إلا حين تساءل سقراط ( موجها الحديث إلى هبياس ) : « ماذا عسى أن يكون الجمال ؟ » . وقد أجاب هبياس على سؤال أستاذه سقراط بأن عدد له بعض الأشياء الجميلة ، فلم يجد سقراط بدا من أن يلفت نظر تلميذه إلى أنه لم يكن يسأله عن « الجزئيات » التى تنطبق عليها صفة الجمال ، وإنما هو قد كان يقصد من وراء سؤاله معرفة ماهية ذلك المدرك الكلى الذى نسميه باسم « الجمال » . فليس من شأن فلسفة الجمال أن تبحث فى إحصاء أنواع الجمال ، وإنما تنحصر مهمتها فى تعرف ماهية « الجميل » .

وهذا الفهم الأفلاطونى الذى التقينا به فى محاورة « هبياس » ( الكبرى ) إنما هو بعينه فهم هيجل ( فى القرن التاسع عشر ) لمهمة علم الجمال . وآية ذلك أننا نجد هيجل فى كتابه الضخم المسمى باسم « دروس فى علم الجمال » ( وهى محاضراته التى نشرت عام ١٨٣٣ ، أى بعد وفاته بعامين ) يقرر أنه لابد لنا من أن نتخذ نقطة انطلاقنا من « الجمال » بوصفه « فكرة » Idée ، أو « حقيقة كلية » ، لأننا بذلك ( وبذلك فقط ) نستطيع أن نتجنب الوقوع فى الكثير من المآزق التى تسببها لنا كثرة المواضيع الجميلة أو تعدد مظاهر الجمال ، فى الطبيعة والفن على السواء . وليس بدعاً أن نجد هيجل يتخذ نقطة انطلاقه من « الجمال » — باعتباره كذلك — فإن نزعته المثالية المطلقة هى التى أملت

عليه البدء بالفكرة أو « المدرك الكلى » ، بدلا من الانغماس فى غمرة « الظواهر » أو « الجزئيات » التى اعتدنا وصفها بالجمال .

ولكن هل تكون مهمة عالم الجمال إذن ، إنما هى تحليل تلك « الماهية » المشتركة التى تجمع بين الأشياء الجميلة ؟ أو بعبارة أخرى: هل يكون اهتمام الفلاسفة بدراسة الظاهرة الجمالية مجرد أثر من آثار اهتمامهم العقلى بتوضيح معانى المفاهيم المختلفة ( على اعتبار أن الجمال مجرد مفهوم من المفاهيم ) ؟ . . . الواقع أن الفيلسوف إنسان متفتح لشتى تجارب الإنسانية ، فهو لا يلتقى بالجمال على صعيد الفكر المجرد ، بل هو يلتقى به فى صميم خبرته العادية ، حين يتذوق الأعمال الفنية ، وحين ينفعل ببعض المؤثرات الجمالية ، وحين يصدر على هذه وتلك أحكامه التقويمية . ولكن ، ليس من شك فى أن الفيلسوف حين يحاول تفهم « الجمال » ، والنفاذ إلى معنى « العمل الفنى » ، فإنه لا يرمى من وراء ذلك إلى تحديد معايير للجمال ، أو وضع قواعد للتطبيق فى مضمار الإنتاج الفنى ، وإنما هو يريد لفلسفته الجمالية أن تكون دراسة نظرية غايتها المعرفة . وكما أن الباحث المنطقى الذى يدرس مناهج العلوم لا يفرض قواعده على العالم ، بل هو يقتصر على دراسة الخطوات التى يتبعها العالم فى بحثه ، فكذلك عالم الجمال لا يزعم لنفسه حق توجيه الفنان فى عمله ، بل هو يقتصر على دراسة « الفن » بوصفه خبرة بشرية توسع من آفاق فهمنا للوجود الإنسانى بصفة عامة . ولعل هذا ما عبر عنه أحد أساتذة الجمال المعاصرين حين كتب يقول : « إن عالم الجمال ليس بمتأمل تنحصر كل مهمته فى الإدراك الحسى ، كما أنه ليس بفنان يصدر فى عمله عن إلهام فنى ، وإنما هو باحث تتمثل وظيفته فى فهم « الظاهرة الجمالية » ، والعمل على توضيحها فى أذهاننا » . فليس علم الجمال إذن « علما معياريا » يبين لنا ما ينبغى أن يكون عليه « العمل الفنى » لكى تصدق عليه صفة الجمال ، وإنما هو « علم وصفى » ، يدرس « العمل الفنى » باعتباره ظاهرة بشرية تدخل فى صميم النشاط الروحى للوجود البشرى . ومن هنا فإن عالم الجمال لا ينصح الفنان بشىء ، ولا يلزمه

بشيء ، بل هو يقتصر على دراسة النشاط الفنى ، ويسعى جاهداً فى سبيل النفاذ إلى المعنى الباطنى العميق للعمل الفنى بصفة عامة .

ولئن كان الاهتمام بدراسة « الظاهرة الجمالية » قد اتخذ أشكالا عدة : إذ أراد البعض أن يجعل منه مجرد دراسة تجريبية للأذواق ، بينما أحاله آخرون إلى دراسة سيكولوجية للإبداع الفنى والتذوق الجمالى ، فى حين ربطه غيرهم بالنشاط الحضارى والاجتماعى فقصره على البحث فى علاقة الفنان بالجمهور ، إلا أن أصحاب التفكير الفلسفى قد ظلوا مهتمين بالخبرة الجمالية لذاتها باعتبارها نشاطاً إنسانياً يعبر عن حرية الإنسان ، وقدرته الإبداعية ، ونزوعه المستمر نحو تجاوز الواقع . وقد رأينا أن اهتمام الفلاسفة بدراسة « الظاهرة الجمالية » قد سار جنبا إلى جنب مع اهتمامهم بدراسة الكون ( أو الوجود بصفة عامة ) ، ولكن من المؤكد أن العصر الحديث قد شهد تزايداً واضحاً فى هذا الاهتمام ، خصوصاً وأن تعدد التيارات الفنية ( فى شتى أنواع الفنون ) قد عمل على تعارض الاتجاهات الفلسفية فى الحكم على دلالة الفن ومضمون الظاهرة الجمالية . وقد كان كتاب « كانت » الشهير : « نقد ملكة الحكم » ( سنة ١٧٩٠ ) بمثابة الحدث الأكبر فى تاريخ الدراسات الفلسفية الجمالية ، إذ أثار هذا الكتاب من المشكلات الجمالية ما لم يكن للفلاسفة به عهد ، مثل مشكلة الحكم الجمالى ، ومشكلة صلة الشكل بالمضمون فى العمل الفنى ، ومشكلة علاقة الفن بالطبيعة ، ومشكلة تصنيف الفنون ، ومشكلة الصلة بين الجميل والجليل ... إلخ . ثم تعاقب الفلاسفة المحدثون من بعد « كانت » ، وعلى رأسهم شلنج وشيلر وهيجل ( وغيرهم ) فأولوا الفلسفة الجمالية الكثير من عنايتهم ، وقدموا لنا الكثير من النظريات القيمة فى تفسير ماهية الفن ، وشرح صلته بالواقع ، وتحليل طبيعة العمل الفنى ، ودراسة نوعية الحكم الجمالى . . . إلخ .

ولسنا نريد أن نتعقب تاريخ الفلسفة الجمالية فى القرن التاسع عشر ، وإنما حسبنا أن نقول إن معظم فلاسفة ذلك العصر قد أكملوا مذاهبهم بدراسة

فلسفية للفن ، اقتناعاً منهم بأن وصف الخبرة البشرية لا يمكن أن يجىء مكتملا ، اللهم إلا إذا ألحقنا به وصفاً للخبرة الفنية أو التجربة الجمالية . وهذا ماحدث مثلا فى مذاهب الفلاسفة الفرنسيين الذين عاشوا فى القرن التاسع عشر من أمثال سان سيمون ، وأوجست كونت ، وتين Taine ، وجيو Guyau ، ورافيسون : Ravaisson ، وغيرهم .. ولكننا نلاحظ أن الاهتمام بفلسفة الفن فى القرن التاسع عشر قد اقترن بالكثير من الاهتمامات العملية والأخلاقية والاجتماعية : إذ حرص الكثير من مفكرى ذلك القرن على ربط الفن بشتى مظاهر الحضارة البشرية الأخرى ، فذهب تولستوى Tolstoi مثلا إلى أن الفن ضرب من النشاط البشرى الذى يتمثل فى قيام الإنسان بتوصيل عواطفه إلى الآخرين عن طريق بعض العلامات الخارجية ، بينما ذهب تين Taine إلى أن الفن ظاهرة بشرية تخضع لنفس الشروط الحتمية التى تخضع لها الظواهر البشرية الأخرى ، ألا وهى : الجنس أو السلالة ، والبيئة أو الوسط الاجتماعى ، والعصر أو المرحلة التاريخية ، فى حين ربط جيو Guya u الفن بالحياة الاجتماعية فقال إنه توسيع للحياة الفردية ، وإدماج لها فى حياة أخرى أكثر سعة وأعم شمولا ، ألا وهى حياة المجتمع ... إلخ . وهكذا نرى أن معظم فلاسفة القرن الماضى قد وضعوا الفن على قدم المساواة مع الأخلاق والدين وغيرهما من مظاهر النشاط البشرى ، باعتباره « ظاهرة حضارية » تتطور مع التاريخ ، وتتأثر بأوضاع المجتمع ، وتتفاعل مع غيرها من الظواهر الاجتماعية الأخرى . ولعل هذا الاتجاه هو الذى عمل على ظهور « مدرسة اجتماعية » فى الفن ، أخذ رجالها على عاتقهم تفسير « الخبرة الجمالية » فى ضوء العلاقات الديناميكية القائمة بين الفرد والمجتمع ، أو بين الفنان والجمهور . وربما كان شارل لالو Lalo أظهر رجال هذه الحركة — فى مطلع القرن العشرين — خصوصاً وأنه قد واصل سلسلة دراساته فى علم الجمال مدة طويلة ، فقدم لنا أبحاثاً ممتازة ، نذكر من بينها كتابه القيم الذى أطلق عليه اسم « الفن والحياة الاجتماعية » (سنة ١٩٢١) ، ثم كتبه الأخرى المتأخرة ، ألا وهى « الفن بعيداً عن الحياة » (سنة ١٩٣٩) ، و « الفن قريباً من الحياة » ( سنة ١٩٤٦ ) .. إلخ .

وقد شهد تاريخ الدراسات الجمالية فى الربع الأول من القرن العشرين حركة هامة قام بها بعض الباحثين الألمان ، وعلى رأسهم دسوار Dessoir ، وأوتيتس Utitz ، من أجل تحويل « فلسفة الفن » إلى «علم عام للفن » تكون مهمته دراسة نشأة الظاهرة الفنية ، ومعرفة وظائفها البدائية ، وبيان علاقاتها بما عداها من الظواهر الحضارية الأخرى . . . إلخ . وقد قدم لنا أوتيتس عام ١٩١٤ مجلدين ضخمين تحت عنوان : « أسس علم الفن العام » حاول فيهما أن يبين لنا أن « الفن » لا يمثل ظاهرة نوعية مستقلة ، بل هو لا يخرج عن كونه واقعة من وقائع « الحضارة » Kultur ( أو « الثقافة » بمعناها الواسع ) . وليس « علم الفن العام » مجرد دراسة علمية وصفية أو موضوعية للظاهرة الجمالية ( تختفى منها شتى التأملات الفلسفية حول طبيعة الجمال ، وتنعدم فيها كل الأحكام التقويمية ) ، بل هو أيضاً دراسة بشرية عامة تظهرنا على الوظائف العديدة التى اضطلع بها الفن عبر الحضارات المختلفة ، بما فى ذلك الوظائف الدينية ، والقومية ، والنفعية ، والوجدانية . . . إلخ . والظاهر أن أصحاب « علم الفن العام » قد آثروا التخلى نهائيا عن تسمية مبحثهم باسم « علم الجمال » ( أو الاستطيقا ) ، لأنهم لاحظوا أن هذا الاصطلاح قد اقترن فى أذهان الناس بالتأمل الفلسفى الصرف فى الجمال ، فى حين أنهم هم قد أرادوا أن يجعلوا من « علم الفن العام » دراسة وصفية تستوعب شتى مظاهر الخبرة الجمالية ، دون أن تصطبغ بأية صبغة معيارية ...

بيد أن كل هذه المحاولات العلمية من أجل إقامة « الاستطيقا » على أسس موضوعية لم تمنع الفلاسفة من الاستمرار فى تأملاتهم الميتافيزيقية من أجل النفاذ إلى جوهر « الخبرة الجمالية » ، والوقوف على ماهية « الفن » . وعلى الرغم من أن فلاسفة القرن العشرين كانوا أزهد من أفلاطون وهيجل فى الحديث عن « الفكرة » ، و « المثال » ، و « الحقيقة الروحية » وعلاقة « القيمة الجمالية » بـ « القيمة الخلقية » ، والصلة بين « الجمال » و « اللذة » ، وطبيعة « الحكم الجمالى » ... الخ ، إلا أننا نجدهم مع ذلك يواجهون « المشكلة الجمالية »

فى ضوء فهمهم العام لطبيعة الوجود البشرى ، ولصلة الخبرة الجمالية بما عداها من خبرات بشرية أخرى . ومن هنا فقد ظلت « فلسفات الفن » فى القرن العشرين ، متأثرة بالتيارات الفكرية التى ظهرت فى هذا العصر ، مطبوعة بطابع الاتجاه المذهبى لكل فيلسوف من الفلاسفة على حدة . وإلا ، فهل يمكننا أن نفهم ( مثلا ) نظرية برجسون فى الفن ، إن لم نكن على علم بمذهبه العام فى « الحدس » ؟ أو هل يكون فى وسعنا أن نقف على جوهر « الخبرة الفنية » عند جون ديوى ، إن لم نكن على دراية واسعة بنزعته التجريبية المتطرفة واتجاهه البرجماتى الواضح ؟ أو هل يتسنى لنا أن ندرك معنى « العمل الفنى » عند هيدجر ، إذا لم نكن على وعى تام بنوع اتجاهه الفكرى ، وطريقته « الفنومنولوجية » فى تحليل الظواهر البشرية ؟ . . . الخ .

حقا لقد اقتحم ميدان الدراسات الجمالية — فى القرن العشرين — عدد غير قليل من الأدباء والنقاد الذين لا ينتسبون أصلا إلى العالم الفلسفى ( مثل بول فاليرى Valéry وأندريه مالرو Malraux وغيرهما ) ، ولكن من المؤكد أن هؤلاء أنفسهم قد استندوا فى فهمهم للخبرة الجمالية إلى « نظرة فلسفية » ضمنية . ولا شك أن اختلاط الفلسفة بالأدب فى عصرنا الحاضر ، خصوصاً على يد الفلاسفة الوجوديين من أمثال سارتر ، وكامى ، وجبرييل مارسل Gabriel Marcel قد عمل إلى حد كبير على تزايد اهتمام الفلاسفة بالفن عامة ، والأدب خاصة ، كما أدى فى الوقت نفسه إلى فتح الأبواب أمام الأدباء للمشاركة فى عملية تحليل الخبرة الجمالية . وهكذا أصبحت « فلسفة الفن » فى القرن العشرين مثار اهتمام كبير لدى كل من الفلاسفة والأدباء ، كما صارت فرعا هاما من فروع البحث الفلسفى لدى أصحاب المذاهب الفلسفية جميعاً على اختلاف اتجاهاتهم . ولم يكتف الباحثون فى فلسفة الفن (فى القرن العشرين) بإعادة النظر إلى المفاهيم التى درج علماء الجمال على استخدامها ، مثل مفهوم «التعبير» ، ومفهوم «الصورة» ، ومفهوم « الحدس » ومفهوم «الرمزية».. الخ ، بل هم قد حاولوا أيضاً ربط « فلسفة الفن » بمباحث أخرى هامة ، مثل مبحث اللغويات العام Semantics ، كما فعل الفيلسوف الإيطالى كروتشه ( مثلا ) .

ولو أننا حاولنا الآن أن نبحث السمات العامة التى تتصف بها فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ، لوجدنا أنه قد يكون من العسير — إن لم نقل من المستحيل — الاهتداء إلى خصائص مشتركة تجمع بين شتى الاتجاهات المعاصرة فى « فلسفة الفن » . والسبب فى ذلك أن تعدد المذاهب الفلسفية فى القرن العشرين قد عمل على اختلاف وجهات نظر الفلاسفة فى الحكم على « الخبرة الجمالية » ، حتى لقد يبدو لأول وهلة أننا نشهد اليوم « فوضى فكرية » لا نظير لها فى ميدان الدراسات الجمالية بصفة عامة ، وفى طريقة الحكم على « الفن » بصفة خاصة . وحسبنا ( مثلا ) أن نقارن وجهة نظر فيلسوف مثل سوريو Souriau ( صاحب كتاب « مستقبل علم الجمال » ) بوجهة نظر فيلسوف آخر مثل جون ديوى ( صاحب كتاب « الفن خبرة » ) ، لكى نتحقق من اتساع شقة الخلاف بين الفلاسفة فى النظر إلى الفن . فالأول منهما يجعل من علم الجمال معرفة بأشكال الأشياء أو علماً للصور ، فى حين يجعل منه الثانى مجرد دراسة فلسفية للوظيفة البرجماتية التى تؤديها الخبرة الجمالية فى حياتنا بصفة عامة . والأمثلة عديدة على اختلاف وجهات نظر المفكرين المعاصرين فى الحكم على الفن ، ولكنها تكشف لنا فى الوقت نفسه عن حرص معظم الفلاسفة على فهم دورَ الفن فى المجتمع الحديث ، باعتباره نشاطاً إبداعيا يكشف عن حرية الإنسان ، ويعبر عن قدرته على تجاوز الواقع . وربما كانت السمة المشتركة الوحيدة التى تجمع بين معظم فلسفات الفن فى القرن العشرين هى تلك السمة الإنسانية التى عبر عنها أندريه مالرو على أحسن وجه حينما قال : «إذا كان العالم أقوى من الإنسان ، فإن معنى العالم لهو بلا ريب أقوى من العالم» . وليس «معنى العالم» سوى ذلك «التعبير الفنى» الذى تفيض به لوحات الفنانين ، وتماثيلهم ، ونقوشهم ، وشتى مظاهر إبداعهم ، حين تجىء هذه كلها فتخلع على « الواقع » بعداً إنسانيا بمعنى الكلمة . ولا غرو ، فقد انعكست « إنسانية » الفن على أذهان « فلاسفة الفن » ، فجاءت نظرياتهم فى الخبرة الجمالية مجرد أصداء لإيمان إنسان القرن العشرين بقدرته على خلق عالم فنى يكون على صورته ومثاله ، بدلا من تلك العوالم العتيقة البالية التى لم يعد يتعرف على نفسه فيها !

ولن يكون فى استطاعتنا — بطبيعة الحال — أن نأتى فى هذه الدراسة على شتى النظريات الفلسفية التى صاغها مفكرو القرن العشرين لتفسير الخبرة الجمالية وتحليل مفهوم الفن ، وإنما سيكون رائدنا فى هذا البحث تقديم بعض النماذج المختارة التى نراها أقدر من غيرها على التعبير عن روح العصر . ولا ريب أن عملية « الاختيار » قد لا تخلو من تحيز أو محاباة ، إن لم نقل بأنها قد ترتد فى نهاية الأمر إلى مزاج الكاتب الشخصى ، ولكنها ضرورة تضطرنا إليها الرغبة فى الإيجاز ، مع الحرص على التعمق . وليس هدفنا من هذه الدراسة أن نستوعب شتى الاتجاهات الجمالية فى الفكر المعاصر ، بل كل ما نهدف إليه هو التعريف ببعض التيارات الفلسفية الهامة التى كان لها أثرها فى توجيه « فلسفة الفن » ، وتحديد معالمها . وقد يأخذ علينا البعض أننا أغفلنا أسماء لامعة ، أو ضربنا صفحاً عن مذاهب هامة ، ولكن عذرنا أننا لا نقدم دراسة تاريخية للحركات الجمالية فى القرن العشرين ، بل نحن نرتاد عالم « فلسفة الفن » كسائحين يقومون بجولة فلسفية فى ربوع ذلك الميدان الرحب . ولن يفوتنا — خلال هذه الدراسة — أن نعقد مقارنات سريعة بين فلاسفة الفن المعاصرين ، ولكننا لن نتمكن — بطبيعة الحال — من القيام بدراسة نقدية متعمقة لكل مذهب من المذاهب الجمالية على حدة . ولن نراعى الترتيب الزمنى فى عرضنا لفلسفات الفن المختلفة فى الفكر المعاصر ، وإنما سنحاول استعراض المذاهب الجمالية المتعددة بطريقة جدلية ( ديالكتيكية ) تكشف عن التطور الديناميكى الحى للفكر المعاصر فى الميدان الذى نحن بصدده . ولكننا سنحاول أيضاً — كلما دعت الضرورة إلى ذلك — أن نربط فلسفة الفن عند كل مفكر بالروح العامة لمذهبه ، حتى نكشف عن الرابطة الحقيقية التى تجمع بين هذه وتلك . ورجاؤنا أن يحالفنا التوفيق فى بعض ما نقصد إليه ؟

زكريا إبراهيم

# الفن إدراك حسّي خالص

هنري برجسون

# الفصل الأول

## فلسفة الفن عند برجسون

إذا كان هنرى برجسون ( ١٨٥٩ — ١٩٤١ ) قد كتب فى علم الفيزياء ، وعلم الحياة ، وعلم النفس ، وعلم ما بعد الطبيعة ، فإنه — فيما نعلم — لم يكتب فى علم الجمال . وقد كان النقاد يتوقعون منه — بعد ظهور كتابه المشهور : « منبعا الأخلاق والدين » ( سنة ١٩٣٢ ) — كتاباً آخر فى « فلسفة الفن » ، ولكن الفيلسوف الفرنسى الكبير لم يحقق رجاء هؤلاء النقاد . ولم يكن من قبيل الصدفة ألا يكتب برجسون كتاباً خاصاً فى الجمال ، فإن كل فلسفته مطبوعة بطابع جمالى يجعل منها « عملا فنيا » من الدرجة الأولى . هذا إلى أن برجسون كان يخلط الفن بالفلسفة ، فليس بدعاً أن نجده يصرف النظر عن تخصيص مؤلف بأكمله للكتابة فى فلسفة الفن وعلم الجمال .

والواقع أن نزعة برجسون الحدسية قد جعلته يعد الفن بمثابة « عين ميتافيزيقية » فاحصة ، وكأنما هو إدراك مباشر يتيح لصاحبه النفاذ إلى باطن الحياة ، وسبر أغوار الواقع ، وإزاحة النقاب عن الحقيقة التى تكمن من وراء ضرورات الحياة العملية . فالفن — فى نظر برجسون — دليل على إمكان الامتداد بملكات الإدراك الحسى إلى أبعد مدى ، من أجل رؤية ما نحن فى العادة عاجزون عن رؤيته . والناس فى العادة يقولون عن الفنان إنه « رجل مثالى » : بمعنى أنه أقل انشغالا منا بالجانب الوضعى المادى من جوانب الحياة . وبرجسون يوافقهم على أن الفنان بالفعل رجل « غافل » أو « قليل الانتباه » ( Distrait ) ، ولكنه يقرر أن انتباهه موجه إلى ما نحن فى العادة غافلون عنه . ولهذا يتساءل برجسون قائلا : كيف يتسنى للفنان — وهو المنفصل عن الحقيقة الخارجية ، المعزول عن الوجود الواقعى — أن يرى

من العالم أشياء أكثر مما نراه نحن فى معظم الأحيان ؟ ثم يتكفل برجسون نفسه بالإجابة على هذا التساؤل فيقول : إذا أردنا أن نفهم السر فى ذلك ، فإن علينا أن نتذكر أن الرؤية الموجودة لدينا فى العادة عن الموضوعات الخارجية ، بل وعن أنفسنا نحن أيضاً ، إنما هى رؤية محدودة ، عمل على انكماشها وخوائها ، تعلقنا بالواقع الخارجى ، وحاجتنا إلى مواجهة الحياة واتخاذ بعض المسالك العملية . والحق أنه كلما زاد انشغالنا بالحياة ، قل ميلنا إلى النظر والتأمل ، لأن من شأن ضرورات العمل أن تحد من مجال إبصارنا ، وأن تحصرنا — بالتالى — فى دائرة الاهتمامات العملية النفعية [1] .

وهنا يحاول برجسون أن يشرح لنا علاقة الدافع الفنى بالإدراك الحسى العادى فيقول : إن الإنسان لا يرى فى العادة من الواقع سوى ما يساعده على الاستجابة لما يواجهه من مواقف ، أو ما يحقق له الإشباع فى حياته العملية . فليس « الإدراك الحسى » سوى عامل مساعد للفعل أو السلوك : لأنه يعزل من مجموع الوقائع الخارجية ما يهمنا ، أو لأنه يستبقى من أفق وجودنا ، ذلك الجانب المحدود الذى يفيدنا . فالإدراك الحسى — فى نظر برجسون — لا يرينا الأشياء نفسها ، بل هو يرينا منها ذلك الجانب العملى الذى يخدم أغراضنا . والحق أننا فى حاجة أولا وقبل كل شىء إلى أن نعيش : والحياة تتطلب منا أن نضع على أعيننا « غمائم » Oeillères ، بحيث لا ننظر إلى اليمين أو إلى اليسار ، بل ننظر دائماً إلى الأمام ، فى الاتجاه الذى تفرضه علينا ضرورات العمل . ولعل هذا هو السبب فى أن الإدراك الحسى يصنف الأشياء سلفا ، ويضع عليها — مقدماً — بعض البطاقات ، فلا يكاد المرء يرى « الموضوع » الذى يوجد أمامه ، بل يكتفى بمعرفة الطائفة التى يندرج تحتها ، أو الفئة التى ينتسب إليها . ويشرح برجسون هذه الفكرة نفسها فى موضع آخر فيقول : لقد قضى علينا بأن نحيا ، والحياة تستلزم أن نفهم الأشياء فى علاقتها بحاجاتنا . أجل ، إن الحياة لهى العمل . والحياة أيضاً هى

(1) H. Bergson : " La Pensée et le Mouvant ", 1946, pp. 151-152.

ألا نتقبل من الموضوعات إلا التأثير « النافع » ، لكى نستجيب له بالأرجاع المناسبة . وأما كل ماعداه من تأثيرات ، فإنه لا بد من أن يظل مطويا فى الظلام الدامس ، أو هو قد لا يصلنا إلا بطريقة غامضة مهوشة [1] . وواضح من هذه العبارة أن برجسون يخلع على الإدراك الحسى طابعاً عملياً ( أو برجماتيا ) ، فهو يقرر أننا لا نرى لمجرد الرؤية ، بل نحن نرى لمواجهة مواقف الحياة العملية . وليس الاتصال المباشر الموجود بيننا وبين الطبيعة سوى مجرد تعبير عن هذا الموقف البرجماتى الذى يجعلنا نرى فى الأشياء أدوات تحقق رغباتنا وتخدم أغراضنا . ويمضى برجسون إلى حد أبعد من ذلك فيقول : « إننى لأنظر وأظن أننى أرى ، وأننى لأصغى وأظن أننى أسمع ؛ بل إننى لأفحص ذاتى ، وأتوهم أننى أرى قلبى كما لو كنت أقرأ كتاباً مفتوحاً ؛ ولكن ما أراه وما أسمعه من العالم الخارجى ، إنما هو ماتنتزعه حواسى منه ، حتى تنير السبيل أمام سلوكى ؛ وما أعرفه عن نفسى ، إن هو إلا مايبدو على السطح ، وما يقوم بدوره فى عملية الفعل »[2] وإذن ، فإن حواسى وشعورى لا تقدم لى عن الواقع سوى صورة عملية مبسطة . ولو أننا نظرنا إلى هذه الصورة ، لوجدنا أنها خالية تماما من شتى الفوارق الصغيرة والتفاصيل الدقيقة ( سواء أكان ذلك من الوجود الخارجى أم عن الذات ) ، لأن الحواس لا تفيد شيئا من أمثال هذه الجزئيات ، فى حين أننا نرى هذه الصورة عامرة بأوجه الشبه ومظاهر التماثل ، لأن هذه كلها نافعة أشد النفع للسلوك العملى . ومن هنا فإن الحواس ، بل الوعى بأسره ، يضع أمام الذات صورة واضحة للكثير من الطرق المرسومة مقدماً ، واثقاً من أن هذه الصورة ستكون ذات فائدة قصوى بالنسبة إلى الإنسان ، لأنها هى التى ستحدد له طريق الفعل ، دون أدنى عناء من جانبه . وليست هذه الطرق أو السبل سوى تلك الأساليب المحددة التى انتهجتها البشرية من قبل ، وكأن الأشياء جميعاً قد

(1) H. Bergson : " Le Rire ", 67e éd. , 1946, p. 115.

(2) Ibid , p. 116

( وانظر أيضا : « برجسون » تأليف زكريا إبراهيم ، دار المعارف ، ١٩٥٦ ، ص ٢٨٠ )

صُنِّفَتْ أمام الذات بحيث لا يكون عليها سوى أن تتخير ماهى فى حاجة إليه . ولهذا يؤكد برجسون أن هذا « التصنيف » إنما هو كل مايدركه وعى الإنسان من الأشياء ، لأنه يفطن إلى أصناف الأشياء ، أكثر مما يفطن إلى ألوانها أو أشكالها .

بيد أن برجسون يأبى أن يهبط بالإدراك الحسى البشرى إلى مستوى الإدراك الحسى الحيوانى : فإنه يلاحظ أن الإنسان أسمى بكثير من الحيوان فى هذا الصدد . وآية ذلك أن الإنسان يعرف جيداً كيف يميز العنزة من الكبش ، فى حين أن الاحتمال ضعيف جداً فى أن تكون لدى الذئب القدرة على تبين وجه الخلاف بين الجدى والحمل : ما دام كل ما يعنيه هنا هو أنه بإزاء فريستين متشابهتين من حيث سهولة اقتناصهما وحلاوة مذاقهما ! ولكن هل يكون فى استطاعة الإنسان أيضاً أن يفرق بين عنزة وأخرى ، أو أن يدرك وجه الخلاف بين كبش وآخر ؟ هذا ما يجيب عليه برجسون بالسلب : فإن « فردية » الأشياء والموجودات تفلت من طائلة إدراكنا حين لا تكون لها أية منفعة مادية بالنسبة لنا . وحتى حينما ندرك تلك « الفردية » (كما هو الحال مثلا حينما نميز رجلا عن آخر ) ، فإن ما يلتقطه إبصارنا ليس هو « الفردية » نفسها ، أعنى ذلك الضرب الأصيل من الانسجام فى الأشكال والألوان ، بل إنما هو مجرد سمة أو سمتين تسهلان علينا عملية « التعرف العملى » : (Reconnaissance Pratique)

والحق أننا — فيما يقول برجسون — لا نرى الأشياء ذاتها ، بل نحن إنما نكتفى فى معظم الأحيان بقراءة تلك البطاقات الملصقة عليها ! والسبب فى ذلك (كما سبق لنا القول) أن الأشياء — فى عالمنا البشرى — قد صنفت بالنظر إلى الفائدة التى نستطيع أن نجتنيها من ورائها . وقد جاءت « اللغة » فعملت على تزايد شدة هذا الميل المتولد عن الحاجة ، وبالتالى فقد أصبحت « الأشياء » مجرد « مدركات كلية » تشير إلى بعض الأجناس . ولما كان « اللفظ » لا يستبقى فى العادة من « الشىء » سوى وظيفته العامة ومظهره المبتذل ، فإن

من شأن « اللفظ » ، حينما يتسلل بيننا وبين « الشيء » ، أن يحجب صورته عن أعيننا ، إن لم تكن تلك الصورة قد توارت من ذى قبل خلف ستار الحاجات التى عملت على ظهور « اللفظ » نفسه . ولا يكتفى برجسون بأن يقول إن الموضوعات الخارجية تفلت من طائلة إدراكنا ، بل هو يضيف إلى ذلك أيضاً أن حالاتنا النفسية هى الأخرى — بما تنطوى عليه من طابع ذاتى أصيل ، وصبغة معاشة شخصية — تفلت كذلك من طائلة إدراكنا . وآية ذلك أننا حينما نشعر بمحبة أو كراهية ، أو حينما نحس فى أعماق نفوسنا بأننا فرحون أو مكتئبون ، فإننا قلما ندرك من حالتنا النفسية ما فيها من دقائق صغيرة شاردة ، أو ما تنطوى عليه من إيقاعات عميقة باطنة ، بل نحن ندرك من عاطفتنا مظهرها الخارجى وحده ، أو صبغتها الكلية العامة . ولو كنا ندرك عاطفتنا الشخصية — فى جانبها الذاتى الأصيل — لكنا جميعاً روائيين وشعراء ، وموسيقيين ! ولكننا — مع الأسف — لا ندرك من عواطفنا سوى جانبها غير الشخصى ، أعنى ذلك الجانب العام الذى استطاعت اللغة أن تميزه وتسجله ، نظراً لأن من شأنه دائماً أن يظل على ما هو عليه — إذا اتحدت الظروف — بالنسبة إلى جميع الناس . وتبعاً لذلك ، فإن برجسون يؤكد أن « الفردية » تفلت من طائلة إدراكنا ، حتى حينما نكون بصدد ذواتنا . ولما كنا نحيا عادة فى عالم نفعى يقوم على بعض الرموز والدلالات العامة ، فإن المنطقة التى ينقضى فيها وجودنا إنما هى فى الواقع منطقة خاصة ، لا هى بالذات ولا هى بالعالم الخارجى ، بل هى — على وجه التحديد — منطقة متوسطة بيننا وبين الأشياء ، ألا وهى منطقة التعامل مع الواقع [1] .

ولكن إذا كانت الطبيعة قد أرادت للإنسان أن تكون ملكة الإدراك الحسى عنده وثيقة الصلة بملكة العمل والتصرف ، فإنها — لحسن الحظ — قد خلقت من الفنان نفساً لا تتعلق بالفعل فى أى إدراك حسى من إدراكاتها . ولعل هذا ما عبر عنه برجسون على طريقته الخاصة حينما كتب يقول :

---

(١) زكريا إبراهيم : « مشكلة الفن » ، القاهرة ، مكتبة مصر ، ١٩٥٩ ، الفصل السابع ، ص ٢١٧ .

« لقد عملت المصادفات السعيدة على ظهور أناس تبدو حواسهم وشعورهم أقل التحاماً بالحياة ، وكأن الطبيعة قد نسيت أن تربط ملكة الإدراك الحسى عندهم بملكة الفعل أو التصرف . وهؤلاء حينما ينظرون إلى شيء ، فإنهم لا يرونه لأنفسهم ، بل لنفسه هو ! وهم لا يدركون لمجرد العمل أو التصرف بل يدركون للإدراك ذاته ، أعنى لغير ما غاية ، اللهم إلا المتعة وحدها . وهم يولدون منفصلين — فى جانب من جوانبهم ، سواء أكان هذا الجانب هو إحدى الحواس أم هو الشعور نفسه — عن الواقع أو الحقيقة الخارجية ، وبالتالى فإنهم يولدون مصورين أو مثالين أو موسيقيين أو شعراء ! »[1] وواضح من هذا النص أن برجسون يقرن الفن بضرب من الإدراك الحسى الخالص الذى يحول الانتباه نحو ما لا فائدة منه عملياً على الإطلاق . حقاً ان الفن هو ضرب من العيان المباشر للواقع ، ولكن الفنان لا يحاول الإفادة من إدراكه الحسى ، فليس بدعاً أن نجده يدرك عدداً أكبر من الأشياء[2] .

وإن برجسون ليسوق لنا بعض الأمثلة المنتزعة من فن التصوير ، للتدليل على صحة نظريته فى « العيان » أو « الحدس Intuition » فنراه يحدثنا عن كوروه : Corot (١٧٩٦ — ١٨٧٥) وترنر : Turner (١٧٧٥—١٨٥٧) ، وكيف انهما استطاعا أن يدركا من الطبيعة جوانب كثيرة غابت عن السواد الأعظم من الناس ، فكان فن التصوير عندهما بمثابة تعمق للتجربة الحسية أو توسيع لمجال الإدراك الحسى ، وكأن كل هم هذين المصورين قد انحصر فى إظهارنا على ما لم تسبق لنا رؤيته من مظاهر الطبيعة . حقا إننا إذا كنا نعجب بكوروه أو ترنر ، فذلك لانه قد سبق لنا أن شاهدنا بعضاً مما يقدمه لنا هذان المصوران ، ولكننا فى الحقيقة قد شاهدناه مشاهدة عابرة ليست من الإدراك الحقيقى فى شيء . ومن هنا فإن لوحات هذين المصورين ( وأمثالهما من كبار المصورين ) هى التى تجيء فتثبت مشاهداتنا السابقة ، وتزيد من نصوعها ،

---

(1) " La Pensée et le Mouvant ", p. 152.

(2) " Le Rire ", pp. 116 — 117.

وتخلع عليها طابعاً حيوياً ، حتى ليخيل إلينا أننا نرى الطبيعة للمرة الأولى بعد أن شاهدنا لوحات هؤلاء الفنانين ! وليس الفارق بين العمل الفنى العظيم والعمل الفنى التافه سوى قدرة الأول منهما على فرض نفسه على إدراكنا الحسى ، بحيث لا يكون فى وسعنا من بعد سوى أن نرى الواقع من خلاله ، وكأننا نشهد للمرة الأولى ما رآه الفنان فى عالم الطبيعة ، أو كأننا نرى الواقع بأسره بمنظار ذلك المصور ! وهكذا الحال أيضاً بالنسبة إلى الشاعر أو الروائى : فإن الواحد منهما أو الآخر لا يخترع تلك الحالة النفسية التى يصفها لنا ، وإلا لما كان فى وسعنا مطلقاً أن نفهمه ، بل هو يضع تحت أنظارنا حالة نفسية بشرية قد سبق لنا أن لاحظناها (أو لاحظنا طرفاً منها على الأقل) سواء فى نفوسنا أم فى نفوس الآخرين . ولكننا حين نتابع حديث الشاعر أو الروائى ، فإنه سرعان ما تنبثق فى أعماق نفوسنا مشاعر دقيقة وأفكار عميقة كان من الممكن أن تظهر فى ثنايا شعورنا منذ زمن طويل ، ولكنها ظلت خفية أو مطوية ، إلى أن جاء الشاعر أو الروائى ، فتمكن ببراعته الفنية من إيقاظها أو إثارتها فى نفوسنا . فالشاعر أو الروائى إنما هو ذلك « الرائى » الذى يكشف عن بصيرتنا ، أو هو ذلك المكتشف الذى يأخذ بيدنا إلى عالم جديد . والفنان — بصفة عامة — إنما هو ذلك الإنسان الموهوب الذى يتمتع — كما يقول برجسون — بضرب من «الانفصال» أو « التجرد » détachement الطبيعى ، وهو تجرد مفطور فى طبيعة الحواس أو الشعور ، ومن شأنه أن يتجلى فى الحال على شكل أسلوب بكر ( أو عذرى ) — إن صح هذا التعبير — فى النظر والاستماع والتفكير . (برجسون : « الضحك » طبعة سنة ١٩٤٦ ، ص ١١٨) .

ولكن ، هل يكون معنى هذا أن « الفن » عند برجسون إنما هو « تمثل محض » Représentation Pure يصرف صاحبه عن الاهتمام بالجانب النفعى العملى من الحياة ، لكى يحول انتباهه نحو التأمل الخالص أو النظر الصرف ؟ أو بعبارة أخرى : هل نقول إن الفن يستلزم — فى نظر برجسون — ضرباً

من الانفصال عن الحياة ، من أجل الاستغراق فى حدس جمالى هو أشبه ما يكون بالمشاهدة الصوفية ؟ . . . الواقع أن برجسون يربط النشاط الفنى « بحالة التجرد » أو « الانفصال » ، فيقول : « إنه لو قدر لذلك الانفصال أن يكون كاملا ، أو لو تهيأ للنفس ألا تتعلق بالفعل فى أى إدراك حسى من إدراكاتها ، لكنا بإزاء نفس فنانة لم يشهد لها العالم نظيراً من قبل . ومثل هذه النفس لا بد من أن تكون ممتازة فى جميع الفنون على السواء ، أو هى بالأحرى لابد من أن تكون قديرة على إدماج شتى ضروب الفن فى فن واحد شامل . وعندئذ لا بد لتلك النفس من أن ترى الأشياء جميعاً فى صفائها الأصلى ، فتدرك أشكال العالم المادى وألوانه وأصواته ، كما تدرك فى الوقت نفسه أدق حركات الحياة الباطنية . . . » ( المرجع السابق ، ص ١١٨ ) . ولا شك أن برجسون حين يقتصر على وصف ما تنطوى عليه الخبرة الفنية من تأمل وعيان واستبصار ، فإنه يجعل من « الحدس » جوهر هذه الخبرة ، وبالتالى فإنه يحيل الإدراك الجمالى إلى « رؤية » Vision لا تكاد تتميز عن الموضوع المرئى ، أو معرفة عيانية هى أشبه ما تكون بالاحتكاك أو الملامسة . ( Contact )

ويشرح لنا برجسون فى كتابه « التطور الخالق » حقيقة « الحدس الجمالى » فيقول : إن لدى الإنسان — إلى جانب ملكة الإدراك الحسى العادى — ملكة أخرى يصح أن نسميها باسم « الملكة الجمالية » . وهو يضرب لنا مثلا يوضح لنا به الفارق بين إدراك كل من هاتين الملكتين فيقول : إن عين الإنسان حين تبصر ملامح الموجود البشرى ، فإنها تدركها كما لو كانت متلاصقة أو متجاورة بعضها إلى جوار البعض ، دون أن تفطن إلى ما بينها من تنظيم عضوى . ومعنى هذا أن ما يند عن بصر الإنسان إنما هو قصد الحياة » L'intention de la vie ، وتلك الحركة البسيطة التى تجرى عبر خطوط الوجه أو قسماته ، فتربطها بعضها ببعض ، وتخلع عليها دلالة أو معنى . وهذا « القصد » إنما هو بعينه ما يحاول الفنان إدراكه ، ولهذا فإننا نراه يضع نفسه داخل

الموضوع عن طريق ضرب من « التعاطف » ، آملا من وراء ذلك أن يتمكن عن طريق جهده الحدسى من إزاحة ذلك الحاجز الذى يقيمه المكان بينه وبين نموذجه . وتبعاً لذلك فإن برجسون يضع إلى جوار الإدراك الحسى الخارجى حدساً جماليا باطنيا يستطيع الفنان عن طريقه النفاذ إلى « الفردى » L'individuel . —[1] وكما أن مهمة الفيلسوف هى الكشف عن الواقع باعتباره حقيقة فريدة فى نوعها ، فإن مهمة الفنان أيضاً هى إبراز الطابع الفردى للموضوع الجمالى . والميتافيزيقا البرجسونية حين تظهرنا على ما فى العالم من جدة ، وأصالة ، وتغير ، وديمومة ، وحركة مستمرة ، فإنها تتلاقى فى الوقت نفسه مع النظرية البرجسونية فى الفن ، ما دام العمل الفنى الأصيل فى نظر برجسون إنما هو ذلك العمل الفريد ، الجديد ، الخصب ، الفذ ، الذى لا سبيل إلى التنبؤ به سلفاً . وإذا كان من المستحيل دائما — فى نظر برجسون — التكهن بمستقبل الفن ، فذلك لأن العمل الفنى « إبداع » ، أو هو وليد الإبداع ، فلا سبيل مطلقاً إلى تحديد معالمه مقدما ، ما دام من شأنه دائماً أن يفلت من كل حساب .

وهنا قد يحق لنا أن نتوقف وقفة قصيرة عند خصائص « العمل الفنى » على نحو ما وصفها لنا برجسون ، حتى نتبين كيف أن سمات الواقع البرجسونى تنعكس كلها على إنتاج الفنان . ونحن نعرف كيف أن برجسون قد رفض فكرة « الممكن » على نحو ما تصورها الفلاسفة التقليديون حينما كانوا يقولون إن كل فعل متحقق كان من قبل ( أى قبل خروجه إلى عالم الواقع ) فعلا ممكناً . وحجة برجسون فى هذا الرفض أن لكلمة « ممكن » Possible معنيين مختلفين تماماً ، وأن الناس قد دأبوا على الانتقال من المعنى الواحد منهما إلى المعنى الآخر ، دون أن يدركوا أنهم بذلك يخلطون بين مفهومين متمايزين . ويضرب برجسون مثلا لذلك فيقول : حينما يؤلف الموسيقار سيمفونية ، فهل يصح أن نقول إن عمله الفنى كان « ممكناً » قبل أن يصبح « واقعيا » ؟ أجل ، لقد كان هذا العمل « ممكنا » ، ولكن بشرط أن نفهم من هذا اللفظ

---

(1) H. Bergson : " L' Evolution Créatrice ", Alcan. 1932, 38e éd. ; p. 192.

أنه لم تكن هناك عقبة كأداء تحول دون تحققه . ولكن الملاحظ فى العادة أننا ننتقل من هذا المعنى السلبى المحض لكلمة « الممكن » إلى معنى آخر إيجابى ، فنتوهم أن كل ما يحدث فى عالم الواقع كان من الممكن إدراكه سلفاً من جانب العقلية المستنيرة التى تحيط بكل شىء ، وبالتالى فإن أية واقعة متحققة كانت موجودة من ذى قبل على صورة « فكرة » تقدمت على عملية تحققها . ولو أننا طبقنا هذا الفهم الثانى لكلمة « الممكن » على العمل الفنى ، لكان معنى هذا أن « العمل الفنى » قد كان موجوداً قبل تحققه ، فى حين أنه بمجرد ما تتولد فى ذهن الموسيقار فكرة تامة محددة عن السيمفونية التى سيؤلفها ، فإن السيمفونية — فى هذه الحالة — تكون قد أصبحت فى حكم العمل الفنى المتحقق . وتبعاً لذلك فإنه لا معنى للقول بأن السيمفونية كانت موجودة ، سواء أكان ذلك فى ذهن الفنان أم فى ذهن أى موجود آخر شبيه بنا ، حتى ولو كان ذلك الموجود يتمتع بضرب لا شخصى من التفكير ، على صورة « ممكن » تقدم فى الوجود على « الواقعى » . ومن هنا فإن برجسون يقرر أن العمل الفنى — مثله فى ذلك كمثل الكون بأسره من حيث هو سيمفونية الموسيقار الأعظم — يملك من الجدة ، والأصالة ، والصبغة الإبداعية ، ما يجعل من المستحيل على أى عقل كائناً ما كان أن يتنبأ سلفاً بما سيكون عليه .(1)

وبرجسون يروى لنا — فى موضع آخر — أن أحد الصحفيين الأجانب وجه إليه يوماً ما سؤالا عن مستقبل الأدب بصفة عامة ، والدراما بصفة خاصة ، بعد انتهاء الحرب . وكان جواب برجسون مثار دهشة عجيبة لدى ذلك الصحفى ، لأن الفيلسوف أجابه بقوله : « لو أننى كنت أعرف ما سيكون عليه العمل الدرامى العظيم فى الغد القريب ، لأقدمت على تحقيقه » ! وكان برجسون يقصد من وراء هذه الإجابة إلى أن فن المستقبل سر محجب هيهات لأية عين مستبصرة أن تدركه فى الحاضر ، ما دامت السمة الأساسية التى تميز العمل الفنى الأصيل إنما هى « استحالة التنبؤ به مقدماً » . ونحن حين نقول عن أى عمل

(1) "La Pensée et le Mouvant", pp. 13—14.

فنى إنه كان « ممكنا » قبل أن يصبح «متحققاً » فإننا فى الحقيقة إنما نسقط ظلال الحاضر على الماضى ، وكأن صورة المستقبل كانت مطوية من قبل فى ثنايا الماضى ، ثم لم تلبث أن خرجت إلى عالم الحاضر فاستحالت إلى واقعة متحققة . ولكن الواقع أن الفنان حين يبدع عمله الفنى فإنه يخلق شيئا « ممكنا » و « واقعيا » فى الآن نفسه ![1] ومعنى هذا أن « الواقع » — فى مضمار الإبداع الفنى — لا يمكن أن يكون مجرد عملية تنظيمية يعيد فيها الفنان تركيب شىء كان موجوداً من ذى قبل ، وإنما هو « حدث » جديد كل الجدة ، لا مجرد تحقيق لشىء كان « ممكنا » . وإذا كان من المستحيل التكهن سلفاً بأى عمل فنى كائناً ما كان ، فما ذلك إلا لأنه شىء « فردى » Singulier ، وبالتالى فإنه لا مجال لاستيعابه أو لتحديد « ديمومته » Sa Durée . وقد يقع فى ظن البعض أن العقلية التى أبدعت « هاملت » كان يمكن أن تظهر قبل شكسبير ، ولكننا لو أنعمنا النظر إلى تفاصيل الدراما التى كتبها شكسبير ، ولو أحطنا علماً بشتى الظروف النفسية التى حدت به إلى كتابتها ، لما ترددنا فى القول بأنه لو قدر لأى شخص آخر أن يكتب هذه الدراما ، لما كان هــذا الشخص سوى شكسبير نفسه ( بزمانه ومكانه ، بل بجسمه وروحه ) . والحق أن للعمل الفنى — كالكائن الحى سواء بسواء — ديمومته الخاصة ، وطابعه الذاتى ، فهو لا يمكن أن يكون إلا شيئا فريداً لا يقبل المقارنة أو المبادلة . وإن الفنان ليشعر شعوراً واضحاً بأن إبداعه مرهون بزمانه الخاص ، فهو يسعى جاهداً فى سبيل انتزاع عمله الفنى من تيار الديمومة ، لكى يسجله على الورق أو الحجر أو القماش ( أو غير ذلك من أنواع المادة ) ، حتى يعبر لنا عما هو فى صميمه « غير قابل للتعبير » Inexprimable . وإذن فليس يكفى أن نقول إن « العمل الفنى » نتاج الإبداع والاختيار ، بل يجب أن نضيف إلى ذلك أيضاً أنه وليد الزمان والديمومة . ولا غرو ، فإن الفنان فى العادة غائص فى أعماق أرض مجهولة

---

(1) Ibid., pp. 110 — 113.
( l' artiste crée du possible en même temps que du réel quand il exécute son œuvre) .

هى أرض « الآن » L'instant بما فيها من فردية ، وعرضية ، وعدم قابلية للإعادة ؛ وهو لهذا يحاول جاهداً أن يسجل لنا خبراته النفسية العابرة ، وأحداثه الروحية العارضة ، حتى يثبت أمام أنظارنا ما هو بطبيعته نهب للتغير والزوال . ولكن ، ليس معنى هذا أن إبداعه الفنى خارج عن الزمان : فإن الزمان — فى رأى برجسون — إنما هو البحث والتردد والتعثر ، والنضج المستمر ، وهذه كلها مراحل لا بد من أن يمر بها الفنان .

بيد أن الفنان العظيم — فيما يقول برجسون — إنما هو ذلك الذى يصدر فى عمله عن انفعال جديد أصيل ، بحيث يولد فى أنفسنا أحاسيس جديدة ، أو عواطف لم يكن لنا بها عهد ، أو انفعالات لم تكن لنا فى الحسبان . و «الانفعال» الذى يتحدث عنه برجسون هنا ليس من قبيل التأثر الوجدانى الصرف الذى لا يكاد يتجاوز السطح ، بل هو ضرب من الانقلاب النفسى الذى ينفذ إلى أعماق النفس فيزلزل أركانها . ومثل هذا « الانفعال » لا يقف عند حدود التأثير النفسى ، بل هو سرعان ما يرقى إلى مستوى التفكير ، لكى يثير فى النفس بعض الأفكار الجديدة ، وكأنما هو ينبوع ثر تنبثق من أعماقه تيارات فكرية لم يكن فى وسع أحد أن يهتدى إليها من قبل ، أو أن يتنبأ بها مقدما . ولهذا يقرر برجسون أن الإبداع إنما هو أولا وقبل كل شىء انفعال . ولكن الانفعال هنا لا ينفى التفكير ، ولا يعنى عدم جدوى التأمل ، وإنما هو يعنى اندلاع نار الوجدان — على حين فجأة — فى وقود الفكر ، بحيث ينبثق من شرارة الحدس إبداع أصيل يعبر به الفنان عن شىء كان يظنه غير قابل للتعبير ! وهنا تنصهر الأفكار ، ويتحقق ضرب من الاندماج بين الفنان وموضوعه ، فينشأ من ذلك ما يسميه برجسون باسم « العيان » أو « الحدس » [1] .

بيد أن برجسون لا يقتصر على التوحيد بين « الإبداع » و « الحدس » ، بل هو يهتم فى موضع آخر بتحليل عملية « الخلق الفنى » باعتبارها جهداً ابتكارياً

---

(1) H. Bergson : " Les Deux Sources de la Morale et de la Religion. " Paris, P. U. F., 1948, 58e éd., pp. 42 — 43.

يقوم على « المخيلة » وهنا نراه يقول : إن الأديب الذى يكتب رواية ، والمؤلف الدرامى الذى يبدع شخصيات ويخلق مواقف ، والموسيقار الذى يؤلف سيمفونية ، والشاعر الذى ينظم قصيدة : كل أولئك إنما ينشأ فى أذهانهم — بادئ ذى بدء — شيء بسيط مجرد خلو تماماً من كل صورة مادية . وهذا الشيء إنما يتجلى للموسيقار أو للشاعر على شكل إحساس جديد لابد له من العمل على تجسيمه على هيئة أنغام أو صور . وأما بالنسبة إلى الكاتب الروائى أو الدرامى فإن هذا الشيء يتخذ طابع « قضية » لابد من العمل على شرحها عن طريق بعض الأحداث ، أو هو يأخذ شكل عاطفة ، فردية كانت أم جماعية ، لابد من العمل على تجسيدها فى شخصيات حية . وفى كل هذه الحالات ، نجد أن الفنان إنما يمارس نشاطه فى مخطط عام يمثل فكرة « الكل » أو « المجموع »: le tout ، فإذا ما نجح فى الوصول إلى صورة متمايزة تتضح فيها عناصر هذا الكل ، كان ذلك إيذاناً ببلوغه خاتمة المطاف . وبهذا المعنى يمكن القول بأن الابتكار الأدبى والشعرى يسير دائماً « من المجرد إلى المجسم » ( أو العينى ) ، ومن الكل إلى الأجزاء ، ومن المخطط العام إلى الصورة الواضحة المتمايزة [1] .

على أن برجسون يلاحظ فى الوقت نفسه أنه من المستبعد أن يبقى المخطط العام ( أو الفكرة البدائية الشاملة ) ثابتاً على ما هو عليه خلال كل عملية الإبداع الفنى . وآية ذلك أن الصور التى يحاول تزويد نفسه بها ، إنما هى بعينها التى تعمل على تحويره . وكثيراً ما يحدث أن تجيء الصورة النهائية مغايرة تماماً للفكرة الأصلية التى اتخذ منها الفنان نقطة انطلاقه ، بحيث لا يبقى من « المخطط العام » الذى بدأ به أى شيء على الإطلاق . ولعل من هذا القبيل مثلا ما يحدث للروائى أو الشاعر حينما تجيء الشخصيات التى أبدعها فتقوم برد فعل ضد الفكرة أو العاطفة التى كان الفنان — فى الأصل — يريد لها ( أى لتلك الشخصيات ) أن تعبر عنها . وهنا يظهر بكل وضوح دور « المفاجأة » فى عملية الإبداع الفنى : فإن « الصورة » L'image قد ترتد

(1) H. Bergson : " L' Énergie Spirituelle ", P. U. F., 1949, 52ᵉ éd., VI, l' Effort Intellectuel, p. 174 — 175.

ضد « المخطط » Le schéma ، لكي تعدل منه أو تقضي عليه . وعلى كل حال ، فإن الجهد الذي يقوم به الفنان ـ أثناء عملية الإبداع ـ إنما هو ذلك الذي يحققه حين ينتقل من « الفكرة » الأولى المهوشة إلى « الصورة » النهائية الواضحة المتمايزة . ومثل هذا الانتقال يقتضي بالضرورة أن يمضي الفنان من « المجرد » إلى « العيني » ، ومن « الكل » إلى « الأجزاء » . وليس من شك في أن مهمة « الحدس » إنما تنحصر في تحقيق تلك الطفرة التي تنقلنا إلى الغاية المنشودة في قفزة واحدة . ولكن جهد الإبداع إنما يتمثل — على وجه التحديد — في ملء المسافة التي قفزنا فوقها ، بحيث يبلغ المرء غايته ، لا بالطفرة في هذه المرة ، بل باصطناع سلسلة الوسائل المتصلة التي تحقق له هذه الغاية . وتبعاً لذلك فإن برجسون لا يجعل من « العمل الفني » مجرد ثمرة سريعة لفعل الحدس أو العيان ، بل هو يقدم لنا الفنان بصورة الرجل المبدع الذي يبذل جهداً عقلياً شاقاً في سبيل تحويل « المخطط » أو الفكرة العامة المهوشة ، إلى « صورة » أو وحدة متسقة متمايزة [1] .

ويحاول برجسون مرة أخرى أن يشرح لنا العمل الذي يقوم به الفنان فيقول : لنفترض أن أحد الفنانين الأجانب مر بمدينة باريس في جولة من جولاته السياحية . ولنفترض مثلا أنه أراد أن يرسم رسماً تخطيطيا ( أوكروكياً ) Croquis لبرج من أبراج كاتدرائية باريس الشهيرة المعروفة باسم نوتردام : « إن البرج مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالبناء ، والبناء بدوره مرتبط بالأرض ، وبالوسط المحيط به ، بل وبمدينة باريس كلها . . . إلخ . فلا بد للفنان من أن يبدأ بعزل هذا البرج ، بحيث يقتصر في ملاحظته على جانب واحد من جوانب البناء كله ، ألا وهو هذا البرج المعين من أبراج نوتردام . ولكن البرج في الواقع مكون من أحجار لها تنظيم خاص هو الذي يضفي عليه ( أي على البرج ) شكله المعين . . . بيد أن الرسام لا يهتم بالأحجار ، بل هو يقتصر على ملاحظة الصورة « الظلالية » Silhouette

(1) Ibid., p. 174.

للبرج . ومن هنا فإنه يستبدل بالتنظيم الواقعي الداخلي للشيء ، عملية خارجية تخطيطية هي عملية إعادة بناء أو تركيب هذا الشيء . وتبعاً لذلك فإن رسمه لا بد من أن يجيء متوقفا — في مجموعه — على وجهة نظره الخاصة إلى الموضوع وعلى أسلوبه الخاص في تمثله (أو تصوره)[1] » . وواضح من هذا النص أن برجسون لا يجعل من بصر الفنان عدسة فوتوغرافية تلتقط صورة كاملة للشيء ، بل هو يجعل منه نظرة خاصة تتخير من الموضوع مجموعة من «العلاقات» محاولة إبرازها على صورة « موضوع جمالي » له كيانه الخاص . وكأن برجسون قد فطن إلى أن موضوع الفن لا يمكن أن يكون هو تلك الواقعة الحسية الماثلة في مجال إدراكه بكل ما فيها من تفاصيل ، بل هو تلك العلاقات الخاصة التي يقوم الفنان نفسه بانتزاعها من « الموضوع » عن طريق عملية « التجريد الموجه » Abstraction orientée[2] .

ويمضي برجسون في شرح عملية الإنتاج الفني فيقول : « إن في وسع الرسام الأجنبي — بلا شك — أن يضع تحت سائر الرسوم التخطيطية التي رسمها لباريس — على سبيل التذكار — كلمة « باريس » . ولما كان هذا الفنان قد رأى باريس بالفعل ، فإنه لن يجد أدنى صعوبة في أن يستعين بحدسه الأصلي للكل ، من أجل تحديد موقع رسومه التخطيطية داخل هذا الكل ، وربطها بعضها بالبعض الآخر . وأما العملية العكسية فإنها أمر لا سبيل إلى تحقيقه على الإطلاق : إذ إنه من المستحيل علينا — حتى ولو كان لدينا عدد لا نهاية له من الرسوم التخطيطية الدقيقة لمدينة باريس — بل حتى ولو التجأنا إلى كلمة « باريس » من أجل ربط تلك الرسوم بعضها بالبعض الآخر — ؛ نقول : إنه من المستحيل علينا أن نرقى إلى «حدس» لم تتح لنا الفرصة للحصول عليه ، وبالتالي فإنه هيهات لنا أن نحس إحساساً حقيقياً بمدينة باريس ، مادمنا لم نرها من قبل . والسبب في ذلك أننا هنا لسنا بإزاء « أجزاء » قد اقتطعت

---

(1) Bergson "La Pensée et le Mouvant", p. 191

(2) R Bayer : "Essais sur la Méthode en Esthétique", 1953, pp. 32 — 33

من «الكل» ، بل نحن بإزاء «ملاحظات» قد سجلت حول المجموع ( l'ensemble ) [1] . ولئن كان برجسون — في الأصل — قد قصد من وراء هذا النص إلى نقد النزعة «الذرية» في علم النفس (وهي تلك النزعة التي ترد الشخصية الإنسانية إلى مجموعة من العناصر أو الحالات النفسية ) ، إلا أن المثل الذي ساقه يوضح لنا طبيعة النشاط الفني بوصفه «تحليلا» يستند إلى «حدس» أو «عيان» أصلي .

ولو شئنا الآن أن نلخص نظرية برجسون في الفن ، لكان في وسعنا أن نقول إنها نظرية فلسفية تقوم على «واقعية ميتافيزيقية» ، وتستند إلى عيان حدسي يرى في الواقع نفسه «ديناميكية» حية أصيلة متجددة على الدوام . وحين يقول برجسون عن العالم «إنه عمل فني أغنى وأخصب من أي عمل فني آخر ، لأنه لا وجه للمقارنة بينه وبين إنتاج أي فنان مهما كان من عظمته» ، فإنه يعني بذلك أن للواقع سمات العبقرية (بما يميزها من أصالة وجدة وقدرة إبداعية ) ، وأن الفن نفسه إنما يصدر عن هذا الواقع الخصب المبدع . ولكن الفن ليس مجرد إدراك حسي للواقع ، بل هو يرمي أولا وبالذات إلى معرفة أعمق بالواقع . وليست المشكلة الجمالية سوى مجرد تساؤل عن السبيل إلى بلوغ هذا الضرب الأسمى من المعرفة . والظاهر أن العيان الجمالي — عند برجسون — إنما يعني الشعور بتوافق جديد مع الأشياء ، والإحساس بضرب من الوئام بين الفكر والوجود ، بشرط أن نعرف كيف نتجاوز مستوى الفعل ، أو كيف نتجرد من مطالب الحياة العملية . وحين تعود النفس إلى حالتها الأولى من «النزاهة» و«السخاء» ، فهنالك يكون في وسع الإنسان أن يكشف عما في الأشياء من جوانب تخفى في العادة على الغريزة وحدها ، وتظل محجوبة عن اهتمامات الطبيعة الحسية . ومثل هذا «النقاء» في الإدراك الحسي لابد من أن يؤدي إلى الانشقاق على مواضعات الحياة النفعية ، بحيث يكون في وسع النفس المتحررة من ضرورات الفعل أن تبلغ مستوى «اللامادية» في الحياة ،

---

(1) Ibid , p. 192.

وهو ما اصطلحنا فى العادة على تسميته باسم « المثالية » . ولهذا يقرر برجسون « أن فى وسعنا أن نقول — دون أى تلاعب لفظى بمعانى الكلمات — إن الواقعية لتتحقق فى العمل الفنى حينما تكون المثالية قد تحققت فى النفس ، وإن المرء لا يعاود الاتصال بالواقع ، اللهم إلا حين يكون قد ارتقى إلى مستوى المثل الأعلى » ( أو إلى مستوى الفكر الحدسى الذى يتصور هذا المثل الأعلى ).

وهكذا نرى أن التأمل الجمالى — عند برجسون — لا يقودنا إلى شىء آخر سوى « الوجود » نفسه ، وإن كان من شأنه أن يجعلنا نرى الأشياء فى صميم عموميتها ، فندرك بذلك ماهيتها . ولهذا فإن برجسون لا يرى مانعاً من القول مع سيای Séailles بأن « الجمال إنما هو العام فى الخاص ( أو الفردى ) Le beau est le général dans l'individuel . والفن — بهذا المعنى — إنما هو أيضا ضرب من ضروب الاستحواذ على الواقع أو على العالم . وهنا تتلاقى فلسفة برجسون الجمالية مع النزعة الرمزية Symbolisme فى الفن الحديث . حقا إن الجمال فى رأى برجسون لا يضيف شيئا إلى وجود الموضوع نفسه ، ولكن من شأنه أن يتجلى حينما ينجح الفكر البشرى فى الاستحواذ على ذلك الوجود ، محققا ضربا من التوافق بينه وبين الموضوع . ولعل هذا ما عناه برجسون حينما كتب يقول : « إن الشىء لا يكون عامراً بالإيحاء لأنه يتصف بالجمال ، بل هو يتصف بالجمال لأنه عامر بالإيحاء » . ولا شك أن هذه النزعة الواقعية الميتافيزيقية هى التى أملت على برجسون إلحاق الفن بالفلسفة على أساس أن الفن عيان مباشر يكشف لنا عن الواقع ، متخطيا ضرورات الفعل التى تحد فى العادة من رؤيتنا للوجود ، وكأنما هو حركة تنقلنا من « الرمز » إلى « الحقيقة » [1] .

---

(1) A. Forest : " L' Existence selon Bergson ", article in : " Archives de Philosophie ", Vol. XVII, Bergson et Bergsonisme, 1947, pp. 88 — 89.

بيد أننا لو أنعمنا النظر إلى تفسير برجسون للفن ، لوجدنا أنه يقصر مهمة الفنان على الإدراك والعيان والحدس ، وكأن ليس من واجب الفنان أن ينتقل من دور التطلع والتأمل والمشاهدة ، إلىدور الصنعة والأداء والتحقيق . وحين يقرر برجسون أن عين الفنان تملك حدسا جماليا تستطيع معه ان تحقق ضرباً من الاتحاد مع موضوعها ، فإنه فى الحقيقة إنما ينسب إلى الفنان مقدرة صوفية لا تعيننا كثيراً على فهم جوهر عملية « الإبداع الفنى » . وحسبنا أن نعود إلى تاريخ الفن لكى نتحقق من أننا قلما نعثر على تطابق حقيقى بين الفنان وموضوعه ، بل نحن نجد أنفسنا دائما بإزاء فنانين مبدعين يصطرعون مع المادة ، ويهتمون بمشكلة الأداء ، ويفهمون أن العمل الفنى هو صناعة وخلق ، لا مجرد تأمل وإدراك محض . وهذا ما عبرنا نحن عنه فى موضع آخر حينما قلنا : « . . . إن كل استطيقا حدسية تربط بين الفن والحياة ، بدعوى أن لدى الفنان ملكة حدسية تمكنه من أن يرى الواقع عن طريق ضرب من المشاركة أو التعاطف أو الاتحاد ، إنما هى فى الحقيقة استطيقا صوفية قد لا تفيدنا كثيراً فى فهم العلاقة بين الفنان وعمله الفنى » . [1] فليس الفن — كما توهم برجسون — مجرد عيان خالص أو تمثل محض ، بل هو أيضاً عمل وصناعة fabrication .

وأما القول بأن الفن إدراك عميق للواقع ، أو عين ميتافيزيقية تنفذ إلى أغوار الحياة ، فإن أقل ما يمكن أن يقال فى الرد عليه ان الفنان يقدم لنا دائماً « مظاهر خالصة » apparences pures ، فهو لا يعكس لنا صورة طبق الأصل من الواقع ، بل هو يضع تحت أنظارنا مجموعة من الأعمال المبتكرة التى لا تخلو من خروج عن الواقع ، وتحوير للحقيقة الخارجية ، وتعديل للعالم الموضوعى . وهذا هو السبب فى أن الآثار الفنية قد اتسمت دائما بطابع أصحابها فجاءت جزئية ، ناقصة ، معبرة عن وجهات نظر محدودة ، بعيدة كل البعد عن أن تكون مجرد إدراك مباشر للواقع . ومهما كان من حرص الفنان — فى

(١) زكريا إبراهيم : « مشكلة الفن » ، الطبعة الأولى ، ١٩٥٩ ، مكتبة مصر ، ص ٢١٥ — ٢١٦ .

بعض الأحيان — على استلهام الواقع ، فإن عمله لابد من أن يجيء شيئاً مختلفاً — ان فى كثير أو قليل — عن الموضوع الخارجى الذى ندركه بالحواس . وآية ذلك أن الفاكهة التى رسمها لنا سيزان Cézanne فى طبيعته الصامتة ليست هى فاكهة الرجل الشره الأكول ، ولا هى فاكهة عالم النبات ، ولا هى فاكهة البستانى ، فضلا عن أنها ليست فاكهة الإدراك الحسى المحض ( الذى يتحدث عنه برجسون ) ، بل هى « شىء ذهنى » cosa mentale نقله الفنان إلى عالمه الجمالى الخاص ، عن طريق بعض الخطوط والألوان والأشكال ، نخلق منه « موضوعاً جمالياً » عامراً بالتعبير ، دون أن تكون له مع ذلك « واقعية » الشىء الحسى الملموس . وإذا كان قد وقع فى ظن برجسون أن الفن يزيح النقاب عن الأشياء ويضعنا وجهاً لوجه أمام الحقيقة ، دون أدنى رمز أو واسطة أو حجاب ، فإن الأدنى إلى الصواب — فى رأينا — أن يقال إن للفن طابعا رمزيا يجعله يستعين دائما باللغة أو بالصور أو ببعض الحيل التكنيكية ، من أجل التعبير عن شتى الحقائق التى يريد توصيلها إلينا .. ولعل هذا ماحدا بعالم الجمال الفرنسى بايير إلى القول بأن « نقاب الألفاظ الذى يتحدث عنه برجسون إنما هو فى الواقع ما يكون كل طبيعة الفن . . . ولهذا فإن الفن يضع كل جماله فى نسيج لغته الخاصة » [1] .

إن برجسون محق بلا شك حينما يقول عن الفنان إنه «ذلك الإنسان الذى يرى ، فلا يملك سوى أن يفتح عيون الآخرين ، لكى يجعلهم يرون ما هم فى العادة غافلون عنه » ولكن من المؤكد أن ما يكشف لنا عنه الفنان إنما هو « الظاهر » Schein — apparence — لا « الواقع » . والحق أننا حينما نتأمل بعض اللوحات ، أو حينما نستمع إلى بعض الألحان ، فإننا لا ننفذ إلى أغوار الواقع ، ولا نزيح النقاب عن الحقيقة ، بل نحن نسير وراء الفنان ، لكى ننفذ معه إلى عالمه الجمالى الخاص ، بما فيه من مظاهر وأخيلة وقيم وكيفيات ... الخ.

---

(1) R. Bayer : "L'esthétique de Henri Bergson" in : "Essais sur la Méthode en Esthétique" Flammarion, 1953, p. 24.

ولعل هذا ما حدا ببعض علماء الجمال إلى القول بأن مهمة الفنان هي أن ينكر الواقع — بوجه ما من الوجوه — لكي يعيد تركيبه لحسابه الخاص ! وهذا هو السر في أن « الأسطورة » قد لعبت دائماً دوراً هاما في معظم الفنون . فليس الفن — كما ظن برجسون — اتصالا مباشراً بالأشياء ، وكأن الفنان مجرد نفسية سلبية لا تكاد تكف عن الاهتزاز على إيقاع الطبيعة ، بل إن الفن في الحقيقة لهو أولا وبالذات حيلة يصطنعها « الإنسان الصانع » homo faber لخلق عالم جمالي يجيء على صورته ومثاله . ومعنى هذا — بعبارة أخرى — أن الفن « ديالكتيك حسي » يقوم على الذكاء والمهارة ، أو على العقل والصنعة في آن واحد[1] . وقد جانب برجسون الصواب حينما اقتصر على وصف ما تنطوي عليه الخبرة الفنية من تأمل وعيان واستبصار ، دون الاهتمام بالبحث فيما تنطوي عليه هذه الخبرة من جهد وتنظيم وصياغة . وهكذا بقي الفن عنده أشبه ما يكون بمنديل القديسة فيرونيكا Véronique (التي قيل انها مسحت وجه المسيح بمنديلها ، فانطبعت على القماش الأبيض ملامح وجه المسيح ) ، وكأن العمل الفني مجرد نتيجة طبيعية تتولد عن ملامسة الواقع[2] ! .

بيد أن الموضوع الجمالي ليس هو الموضوع الواقعي الماثل في الطبيعة ، كما أنه ليس مجرد شيء يدركه « الإدراك الحسي » ، وإنما هو ذلك الموضوع الخاص الذي ينتزعه « التجريد الكيفي » abstraction qualitative من الواقع ، لكي يخلق منه « عملا فنيا » . والحق أن الفنان لا يعرف « الأشياء » بل هو يعرف « العلاقات » rapports ، بحيث أن « الشيء » نفسه ليبدو في نظر « المصور » ( مثلا ) مجرد ذريعة أو مناسبة للتصوير . وحينما ينظر المصور إلى أي شيء من الأشياء ، فإنه لا يرى فيه حقيقة جاهزة لا ينقصها سوى التسجيل ، بل هو يرى فيه موضوعاً للبحث enquête ، فلا يلبث أن يخضعه لديالكتيكه الخاص ( الذي يقوم على دراسة أوجه الشبه وأوجه الخلاف ،

---

(١) ، (٢) زكريا إبراهيم : « مشكلة الفن » ، ١٩٥٩ ، مكتبة مصر ، ص٢١٧ — ٢١٩

وتحديد مظاهر التوافق ومظاهر التنافر ... الخ ) . وتبعاً لذلك فإن الموضوع الجمالى — فى نظر الفنان — يختلف اختلافاً كبيراً عن « الموضوع الحسى » العادى ؛ لأنه موضوع خاص عملت يد الفنان على صياغته ، فخلقت منه « واقعة كيفية » تحمل شحنات وجدانية خاصة ، وتنطوى على تعبير فنى معين . ولا شك أن برجسون حينما جعل من الفن إدراكا لموضوعات ، لا خلقاً لعلاقات ، قد أغفل جانبا هاما من جوانب النشاط الفنى ، ألا وهو جانب « الصياغة » ، و « الصنعة » ، و « التكنيك » . وكل فن من الفنون إنما يحصر نفسه فى دائرة معينة من « العلاقات » ، فهو يقدم لنا عالما محدداً جردته الصنعة من صميم الواقع ، وعملت على تثبيته فى دائرة خاصة من القيم . وهذا هو السبب فى أن الفن لا يعرف « المطلق » ، بل هو يحيا دائماً فى عالم « نسبى » دعامته « التجريد الكيفى » ، وقوامه « التعبير الرمزى » ، ورائده باستمرار خلق عالم بشرى من العلاقات[1] .

وثمة مآخذ أخرى عديدة يمكن أن توجه إلى نظرية برجسون فى الفن ، وفى مقدمتها مزجه للفن بالفلسفة ، وخلطه بين الإدراك الجمالى والحدس الفلسفى . وكما حاول هيجل من قبل أن يضع الفن جنبا إلى جنب مع كل من الدين والفلسفة ، بوصفه نشاطاً روحياً يعبر عن « الروح المطلق » ، نجد برجسون أيضاً يجعل من التأمل الجمالى صورة أخرى من صور « التجريبية الميتافيزيقية » L' empirisme métaphysique ، وكأن الإدراك الجمالى إنما هو مجرد أداة من أدوات إدراك الواقع أو معرفة المطلق . وحين يتحدث برجسون عن مذهب الفيلسوف الفرنسى رافيسون : Ravaisson قائلا : « إن الفن عنده ميتافيزيقا تشبيهية ، والميتافيزيقا تأمل فى الفن ، بحيث إن حدساً ( أو عياناً ) واحداً بعينه — مستخدماً على وجهين مختلفين — هو الذى يخلق فى نظره الفيلسوف العميق والفنان العظيم »[2] ، فإنه فى الحقيقة إنما يصف

---

(1) R. Bayer : article cité in ( Essais sur la Méthode en Esthétique,), 1953, pp. 34 - 37.

(2) H. Bergson : ( La Pensée et le Mouvant ), 1946, 28e éd , d. 266

فلسفته هو أكثر مما يصف فلسفة رافيسون . وقد سبق لنا أن رأينا كيف جعل برجسون من عين الفنان « عينا ميتافيزيقية » تتحول عن الانشغال بضرورات الحياة العملية ، من أجل النفاذ إلى باطن الواقع ، والانتباه إلى الحقيقة الكامنة فيما وراء نقاب الإدرك الحسى العادى . وهكذا قدم لنا برجسون نظرية جمالية سلبية تقوم على الحدس المحض أو العيان الخالص ، وكأن لسان حاله يقول : « تأمل ، ولا تفتح فمك » ! وفات برجسون أن لدى الفنان — إلى جانب « العين » التى ترى — « يدا » تريد أن تتحرك ، وأن الفن — بالتالى — ليس إدراكاً فحسب ، وإنما هو أيضاً « فعل » . والحق أننا قد نستطيع أن نتصور « علم لاهوت » سلبى ، ولكننا لن نستطيع أن نتصور « علم جمال » سلبى : لأنه لا يمكن أن تكون هناك « نرفانا » Nirvana فى دنيا الفن ! وما دام « الجمال » ابتكاراً (Invention) لا مجرد اكتشاف (أو إعادة اكتشاف) Redécouverte ، فستظل مهمة الفنان هى تحوير العالم لا مجرد الكشف عنه . وحسبنا أن ننأى بالفن عن الميتافيزيقا لكى نتحقق من أن العبقرية الفنية هى جهد إبداعى يعتمد على اليد ، ويركن إلى الأدوات ، ويستعين بالمهارات العملية ، ويصطنع الكثير من الحيل التكنيكية ، ويسعى جاهداً فى سبيل العمل على تحقيق عيانه الباطنى على صورة « أثر عينى » . فالفنان هو أولا وبالذات إنسان واقعى يحيا دائما فى صراع مع المادة ، والفن إنما هو فى جوهره إرادة حياة وصنعة أو « تكنيك »[1] .

وأخيراً قد يكون فى وسعنا أن نشير إلى مأخذ آخر أخذه الكثيرون على برجسون ، ألا وهو تفسيره للفن بالرجوع إلى فكرة « الحدس » وحدها ، دون أدنى اهتمام من جانبه بالرجوع إلى التاريخ الاجتماعى للفن ، أو الإشارة إلى صلة الفنان بالتراث الفنى . وأصحاب هذا الرأى يعيبون على برجسون أنه قد صور لنا الفنان بصورة « ظاهرة شاذة لا صلة لها بالعالم الذى نعيش فيه » ، وكأن الفنان إنسان معزول تقتصر كل مهمته على تحقيق ضرب من التطابق بينه

(1) R. Bayer : «L' Esthétique de Bergson», ouvr. cité. pp. 102-104

وبين موضوعه ، دون أن تكون له أدنى صلة بواقعه الاجتماعى . ولا غرو فإن برجسون لم ير فى الفن سوى إدراك فردى أو حدس خاص ، فلم يكن فى وسعه أن يربط الخبرة الفنية بما عداها من خبرات بشرية أخرى ، بل هو قد اقتصر على تفسيرها ببعض المبادئ الميتافيزيقية الخالصة ، كمبدأ الحدس ، وفكرة الانفصال أوالتجرد عن الحياة ، وظاهرة «الانفعال» العميق . . الخ[١]. ولعل هذا ما حدا بمفكر آخر مثل كروتشه Croce إلى ربط حدس الفنان بحدس الرجل العادى ، من أجل تلافى ذلك الخطأ الذى وقع فيه برجسون حينما جعل للفن وظيفة نوعية فريدة فى بابها ، وكأن للنشاط الفنى دائرة أرستقراطية هيهات لأى فرد عادى أن ينفذ إليها . وسنرى فيما بعد كيف أن كروتشه — على العكس من برجسون — سوف يذهب إلى أن عيان الفنان وعيان الرجل العادى ، إنما يختلفان كما لا كيفاً . ولولا ذلك ، لما كان فى وسعنا أن نتجاوب مع الفنانين ، ولما كان فى الإمكان تحقق أى ضرب من الاتحاد بين خيالنا وخيالهم . وهذا ماسيعبر عنه كروتشه بقوله : «إن الناس ليقولون إن الشاعر يولد شاعراً ، وأنا أقول إن كل إنسان يولد شاعراً ، وكل ما هنالك أن بعضنا شعراء صغار ، وبعضنا الآخر شعراء عظماء . وليست العبقرية شيئاً يهبط من السماء ، وإنما هى البشرية نفسها»[١] .

ومهما يكن من شىء ، فقد قدم لنا برجسون نظرية جمالية طريفة توحد بين الفن والإدراك الحسى المباشر ، وتعد الفنان إنساناً غير عادى قد نسيت الطبيعة أن تربط عيانه بالإدراك العادى المنصرف إلى شئون الحياة وضرورات العمل . وقد لاحظنا أكثر من مرة كيف أراد برجسون للفن أن يكون بمثابة عين ميتافيزيقية تكشف لنا من الكيفيات والفوارق الدقيقة ما نحن فى العادة غافلون عنه . ولكن على الرغم من أن برجسون قد أكد أن الفن يوسع من

---

(١) د . مصطفى يوسف : « الأسس النفسية للابداع الفنى » ، الطبعة الثانية ، دار المعارف ، ١٩٥٩ ، ص ٢٠٦ .

(2) Croce : (Esthétique, comme science de l'expression et linguistique générale) trad. franç. par Bigot, Paris, 1904, pp 15-16.

إدراكنا الحسى ، إلا أنه قد حرص على القول بأن هذا التوسيع ( أو الامتداد ) إنما يتحقق على السطح ، لا فى الأعماق . وآية ذلك أنه يقتصر على إثراء حاضرنا ، ولكنه لا يسمح لنا بتجاوز هذا الحاضر[1] . وأما بالنسبة إلى الفيلسوف ، فإن الحاضر — على العكس من ذلك — لا يظل منعزلا عن الماضى ، بل يجرفه معه فى تياره ، وبالتالى فإن الأشياء تكتسب فى نظر الفيلسوف عمقا : إذ يرى ما بينها من علاقات حية ، وصيرورة مستمرة ، وديمومة متصلة . . . إلخ . ولهذا فإن برجسون يعود فيأخذ على الفنانين أن عيانهم الجمالى كثيراً ما يقف عاجزاً عن تكوين صورة عضوية منظمة للديمومة . وهكذا ينتهى برجسون إلى القول بأن عين الفنان سطحية ، فى حين أن عين الفيلسوف نفاذة متعمقة ! ومن هنا فإن برجسون قد وجد نفسه عاجزاً عن كتابة مؤلف مستقل فى « علم الجمال » ، ما دام قد جعل من الفن مجرد درجة دنيا من درجات التأمل النظرى أو العيان الفلسفى . . .

وإذا كان لنا — فى خاتمة المطاف — أن نحكم على نظرية برجسون فى الفن ، فربما كان فى وسعنا أن نقول إنها تمثل مجرد « مقدمة » أو « مدخل » لواقعيته الميتافيزيقية ، إذ يبدو فيها الحدس الجمالى مجرد صورة بدائية ( أو أولية ) من صور الحدس الفلسفى . وقد استطاع برجسون فى هذه النظرية أن يتجاوز النزعة الأفلاطونية فى الفن ، إذ لم يجعل من الأشكال الفنية مجرد تجسيم لبعض « المثل » أو « الصور » الأزلية ، كما نجح أيضاً فى تجاوز النزعة الهيجلية : إذ لم يجعل من الفن مجرد مظهر حسى للفكرة أو « الحقيقة الروحية » . ويبقى بعد ذلك أن برجسون قد صور لنا « الفن » بصورة تتفق مع النزعات الانطباعية Impressionisme التى كانت بوادرها قد بدأت تظهر فى أفق العالم الفنى ، إن لم نقل بأن كل دراسة برجسون للفن قد ظلت حتى النهاية دراسة « انطباعية » تأثرت بمنهج « الاستبطان » الذى اصطنعه الفيلسوف فى وصف الخبرة الفنية ، والإبداع الفنى ، والانفعال . . إلخ .

---

(1) H. Bergson : ( La Pensée et lè Mouvant ), p. 175.

# الفن حدس وتعبير

« كروتشه »

## الفصل الثانى

### فلسفة الفن عند كروتشه

إذا كان هنرى برجسون لم يصدر كتابا قائما بذاته فى « علم الجمال » أو فى « فلسفة الفن » ؛ فإن لبندتوكروتشه ( ١٨٦٦ — ١٩٥٢ ) كتابين هامين فى هذا الموضوع ، ألاوهما : « الاستطيقا بوصفها علم التعبير أو علم المعانى العام » ( سنة ١٩٠٢ ) ، و « المجمل فى علم الجمال » ( سنة ١٩١١ ) . والواقع أن الدراسة الجمالية ليست دخيلة على فلسفة كروتشه ، بل هى جزء لا يتجزأ من مذهبه الفلسفى العام الذى أطلق عليه اسم « فلسفة الروح » . وللنشاط الروحى — فى رأى كروتشه — صورتان : صورة العـــلم ، وصورة العمل . وكلمة « العلم » عنده إنما تشير إلى المعرفة البشرية بوجه عام ، ولكن هذه المعرفة إما أن تكون حدسية intuitive: أو منطقية logique : معرفة عن طريق الخيال أو معرفة عن طريق الذهن ، معرفة بالفردى أو معرفة بالكلى ؛ معرفة بالأشياء أو معرفة بالعلاقات ، وبالإيجاز : معرفة مولدة للصور images ، أو معرفة مولدة للمفاهيم concepts [1] . وأما « العمل » فإنه ينقسم — بدوره — إلى صورتين : نشاط اقتصادى يهدف إلى غايات فردية ، ونشاط أخلاقى يهدف إلى غايات كلية . وتبعاً لذلك فإن للنشاط الروحى ( فى رأى كروتشه ) نظرياً كان أم عمليا ، مراتب أربع ترتبط فيما بينها ارتباطاً وثيقا ، وتلك هى : الجمال والحق والمنفعة والخير ، ويمثلها على التوالى : علم الجمال ، وعلم المنطق ، والاقتصاد، والأخلاق . وكروتشه يلحق الدين بالفلسفة لأنه ينشد المطلق ، فهو فلسفة لم تصل بعد إلى درجة النضج أو الاكتمال . وأما علم الجمال فهو فى رأيه علم وصفى

---

(1) Croce : ( Esthétique comme Science de l' Expression et Linguistique Générale. ), Paris, Giard & Brière, 1904, trad Bigot, p. 1.

( لا معيارى ) ، لأنه يمدنا بتحليل سيكولوجى للوظيفة الأولى من وظائف الروح البشرى ، ألا وهى وظيفة الحـــدس أو العيان أو الإدراك العينى in concreto ولهذا يعرف كروتشة علم الجمال فيقول إنه « علم التعبير »[1] .

ويفتتح كروتشه كتابه المسمى باسم « المجمل فى علم الجمال » بالتساؤل عن ماهية الفن ، لكى لا يلبث أن يجيب على هذا التساؤل بقوله : « إن الفن عيان vision أو حدس intuition » . والحق أن ما يقدمه لنا الفنان إنما هو صورة image أو شكل وهمى fantôme ، ومن هنا فإن كل من يتذوق الفن إنما يدير بصره نحو تلك الجهة التى يدله عليها الفنان ، لكى ينظر من النافذة التى أعدها له الفنان ، محاولا أن يعيد تكوين تلك الصورة فى نفسه . ولا يرى كروتشه مانعاً من أن يضع جنباً إلى جنب كلمات « العيان » و « الحدس » ، و « التأمل » ، و « التخيل » ، و « التوهم » ، و « التمثيل » ، . . . الخ ، باعتبارها جميعا مترادفات تتردد باستمرار على ألسنة الناس عند حديثهم عن الفن ، فترقى بفكرهم جميعاً نحو مفهوم واحد بعينه ، أو نحو مجال مشترك من المفاهيم ، مما يقطع بوجود ضرب من الاتفاق العام بين الناس حول فهمهم لماهية الفن[2] .

وما دمنا — فيما يقول كروتشه — قد عرفنا الفن بقولنا إنه « عيان » أو « حدس » ، فقد لزم عن ذلك : أولا : ألا يكون الفن ظاهرة فيزيائية أو واقعة طبيعية Fait physique . ومعنى هذا أن الفن لا يمكن أن يوضع على قدم المساواة مع الظواهر الطبيعية ( كالضوء أو الصوت أو الكهرباء أو الحرارة أو ما إلى ذلك ) ، كما أنه لا يمكن أن يرد إلى مجموعة من الأشكال الرياضية أو الهندسية (كالمثلثات أو المربعات أو المكعبات أو ما إلى ذلك ) . وكروتشه هنا ينقد سائر النزعات التجريبية فى علم الجمال ، لأنه لا يرى فى الظاهرة الفنية واقعة تقبل القياس ، أو جسما مادياً يقبل التجزئة ، بل هو

(1) Ibid., p. 137.
(2) Croce : ( Bréviaire d' Esthétique ), Payot, 1923, p. 9.

يرى فيها حقيقة روحية لا سبيل إلى قياسها أو تجزئتها . وليس أبعد عن الصواب — فى رأى كروتشه — من تلك المحاولات التى قام بها فشنر Fechner وأتباعه من أجل إرجاع الظاهرة الجمالية إلى المستوى الفيزيائى الصرف ، وكأن فى الإمكان رد « الجميل » إلى مجموعة من الأشكال الطبيعية الأولية . وكروتشه لا ينكر أنه قد يكون من الممكن تقسيم الشكل المادى الذى يتجلى على نحوه « العمل الفنى » إلى عناصر فيزيائية صغيرة ، بحيث نرد اللوحة ( مثلا ) إلى سطح مادى مغطى بالألوان والخطوط ، لكى لا نلبث أن نحلل الألوان إلى مجموعات مختلفة من العناصر اللونية ، والخطوط إلى مجموعات مختلفة من العناصر الخطية ، وهلم جرا . ولكننا عندئذ لن نصل إلى أجزاء يمكن أن نعدها بمثابة « وقائع جمالية » ، وإنما سنصل إلى وقائع فيزيائية أقل صغراً ، أو إلى ظواهر مادية اقتطعت اقتطاعاً بطريقة تعسفية صرفة . ولو جاز لنا أن نجزىء الواقعة الجمالية على هذا النحو ، لكان من واجبنا أن نعد « الذرات » بمثابة الأشكال البدائية الحقيقية للظاهرة الجمالية ! وأما القوانين التى زعم أصحاب المدرسة الفيزيائية أنهم قد استطاعوا التوصل إليها فى مضمار الدراسة التجريبية الأذواق فهى فى نظر كروتشه تعميمات سريعة لا تصدق بحال على « الظاهرة الجمالية » نفسها ، لسبب بسيط جداً ، ألا وهو أنه ليس للواقعة الجمالية أي وجود مادى[1] . ولو قدر لأى فنان أن يطبق على إنتاجه الفنى أمثال هذه القوانين ، لكانت أعمال هذا الفنان مدعاة للسخرية حقاً ... ومتى كانت للجمال قوانين طبيعية حتى يحتذيها الفنان فى نشاطه الفنى ؟ ألسنا نلاحظ أننا فى كل مرة نحاول أن نجعل من الظاهرة الجمالية مجرد واقعة طبيعية ، لا نلبث أن نجد أنفسنا قد انتقلنا ( دون أن نشعر ) من مجال التأثير الفنى إلى مجال آخر لا صلة له على الإطلاق بالجمال ؟ ... إننا نستطيع — بلا شك — أن نغفل التأثير الفنى الذى تحدثه فينا قصيدة ما من القصائد ، لكى نسترسل فى عملية عد الكلمات التى

(1) Croce : ( Esthétique, comme Science de l' Expression ), p. 105.

تتألف منها أبيات هذه القصيدة ، وتقسيم هذه الكلمات إلى مقاطع وحروف ، ولكن من المؤكد أننا عندئذ نضرب صفحاً عن « العمل الفني » نفسه ، لكي نعمد إلى دراسة ظاهرة مادية لا شأن لها على الإطلاق بالموضوع الجمالي من حيث هو حقيقة روحية تنفعل بها نفوسنا[1] .

ونحن حين عرفنا الفن بأنه حدس ، فقد أنكرنا ثانيا أن يكون الفن فعلا نفعياً ، يقصد من ورائه الإنسان إلى تحصيل لذة أو اجتناب ألم . والواقع أن كروتشه حين يجعل من الفن ضرباً من العيان ، فإنه يخلع عليه طابعاً نظرياً ، بوصفه « تأملا » أو « معرفة حدسية » ، وبالتالي فإنه يأبى أن يهبط بالفن إلى مستوى الأفعال النفعية التي تدخل في نطاق الاهتمامات العملية . وهنا يثور كروتشه على شتى النظريات التقليدية في التوحيد بين « الفن » و « اللذة » ( أو المنفعة ) ، فيقول إنه قد يكون الشكل الذي تصوره اللوحة عزيزاً علينا ، وبالتالي فإنه قد يستثير في قلوبنا بعض الذكريات الطيبة ، ولكن اللوحة مع ذلك قد تكون ( في حد ذاتها ) قبيحة من الناحية الفنية ، وليس ما يمنع — من جهة أخرى — أن تكون اللوحة جميلة من الناحية الفنية ، مع كونها في الوقت نفسه مصورة لمنظر بغيض ثقيل على النفس . وكروتشه لا ينكر أن اهتماماتنا العملية — مع ما يقترن بها من لذات وآلام — قد تختلط في بعض الأحيان باهتمامنا الجمالي ، ولكنه لا يوافق على القول بأن « اللذة » هي جوهر « الاهتمام الجمالي » . والظاهر أن أصحاب « مذهب اللذة » قد فطنوا إلى « نوعية » المتعة الفنية ، فراحوا يقولون إن الفن صورة خاصة من صور « اللذة » ، بدليل أنه لا يحقق لنا مجرد إشباع عضوي أو لذة حسية ، بل هو يرضي لدينا بعض الحاجات العقلية والأخلاقية أيضاً . ولكن كروتشه يلاحظ مع ذلك أن هذا المذهب يفترض وجود ضرب من « التطابق » بين « الاهتمام الجمالي » و « الإحساس بالملائم » agréable في حين أن هذا الإحساس مجرد عرض مصاحب للاهتمام الجمالي . ولئن كان النشاط الفني مصحوباً بلذة ، إلا أن اللذة

(1) Croce : ( Bréviaire d' Esthétique ), Payot, 1923, pp. 12 – 13.

فى الواقع ظاهرة مشتركة يتقاسمها مع النشاط الفنى غيره من ضروب النشاط الروحى . وهذا هو السبب فى أن كروتشه يرفض تعريف الفن بالرجوع إلى مفهوم « اللذة » أو « المتعة » أو « الإحساس بالملائم[1] » .

وثمة إنكار ثالث ينطوى عليه تعريف كروتشه للفن بأنه حدس أو عيان ، وذلك هو إنكاره للنظرية القائلة بأن الفن « فعل أخلاقى » acte moral . والحق أنه لما كان الفن فى نظر كروتشه معرفة حدسية ، فإنه ليس بدعاً أن نراه يستبعده من دائرة « العمل » أو « الإرادة » . ولهذا يقرر كروتشه أنه إذا كانت « الإرادة الخيرة » هى قوام الإنسان الفاضل ، فإنها ليست قوام الإنسان الفنان . والسبب فى ذلك أن مقولة « الأخلاقى » لا تنطبق أصلا على « العمل الفنى » — من حيث هو عمل فنى — مادام من المستحيل الحكم على أية صورة — من حيث هى مجرد صورة — بأنها مقبولة أو مرذولة أخلاقياً ، اللهم إلا أن يكون فى استطاعتنا الحكم على المربع ( مثلا ) بأنه أخلاقى ، وعلى المثلث بأنه « لا أخلاقى » ! ولم يوجد حتى الآن — فيما يقول كروتشه — أى قانون جنائى يحكم على صورة فنية بالسجن أو الإعدام ، كما لم يصدر أى حكم أخلاقى — من جانب أى إنسان عاقل — على صورة ما من الصور ! ولا يكتفى كروتشه بالتمييز بين النشاط الفنى والنشاط العملى ، بل هو يضيف إلى ذلك أيضاً أن الفن خارج تماماً عن نطاق الأخلاق . وإذا كان البعض قد ذهب إلى أن من واجب الفنانين أن يوجهوا الناس نحو الخير ، وأن يبثوا فى نفوسهم كراهية الشر ، وأن يعملوا على تقويم أخلاقهم وإصلاح عاداتهم ، وأن يسهموا فى تربية الجماهير وتقويم الروح القومى أو الحربى لدى الشعب ، ونشر المثل الأعلى بين الناس ... إلخ ، فإن كروتشه يرد على هذا الزعم بقوله : « إن كل هذه أمور لا يستطيع الفن أن يقوم بها أكثر مما تستطيع الهندسة ذلك . » ولكن على الرغم من أن كروتشه يرفض أصلا فكرة « الفن الموجه »

---

(1) Croce : ( Bréviaire d' Esthétique ), Payot, 1923, trad, franç.,p. 15.

L' art dirigé ، إلا أننا نجده يقرر أن الفنان — من حيث هو إنسان — ليس خارجاً عن سلطان الأخلاق ، فهو ليس فى حل من أن ينهض بواجباته كإنسان ، بل إن عليه أن ينظر إلى الفن نفسه على أنه رسالة ، وبالتالى فإن عليه أن يمارسه كواجب مقدس . وقد كان من بعض أفضال المذهب الأخلاقى على الفن ، أنه فصل الفن عن اللذة ، وأحله منزلة أرفع وأسمى[1].

ويلاحظ كروتشه أيضاً أننا إذا عرفنا الفن بأنه عيان أو حدس ، فقد أنكرنا كذلك ( وهذا هو الإنكار الرابع ) أن يكون الفن مجرد معرفة تصورية Connaissance conceptuelle . وقد سبق لنا أن رأينا كيف ميز كروتشه المعرفة الحدسية أو العيانية عن المعرفة التصورية أو العقلية ، فليس بدعاً أن نراه يضع الفن فى مقابل العلم ( أو الفلسفة ) ، على اعتبار أن الأول منهما حدس يقدم لنا العالم أو الظاهرة ، فى حين أن الثانى تصور عقلى ( أو مفهوم ) concept يكشف لنا عن الحقيقة المعقولة ( le noumène ) أو الروح[2] ولو أننا قلنا عن المعرفة الحدسية إنها شكل بسيط أولى من أشكال المعرفة ، لكان فى وسعنا أن نضع الفن فى مقابل الفلسفة ، على أساس أن الأول منهما أشبه ما يكون بالحلم ( لا بالنوم طبعاً ) فى حين أن الثانى منهما أشبه ما يكون باليقظة . والحق أننا حينما نوجد بإزاء أى عمل من الأعمال الفنية ، فإنه ليس من حقنا أن نتساءل عما إذا كان الشىء الذى أراد الفنان أن يعبر عنه صادقاً أو كاذباً من الناحية الميتافيزيقية أو من الناحية التاريخية ، لأن مثل هذا التساؤل لن يكون إلا تساؤلا عقيما خلواً من كل معنى ، مثله فى ذلك كمثل أى حكم قد تصدره محكمة الأخلاق على مبدعات خيالية تحلق فى سماء الفن ! والتساؤل هنا عديم المعنى ، لأننا حين نميز الصواب من الخطأ ، فإننا نكون بإزاء « واقع » نصدر عليه حكماً من الأحكام ، فى حين أن « العمل الفنى » بطبيعته موضوع خالص أو صورة محضة لا تخضع للحكم ،

(1) Ibid., pp. 18 — 19.
( وأنظر أيضاً الترجمة العربية للدكتور سامى الدروبى ، دار الفكر العربى، ١٩٤٧ص ٣٢ـ٣٣ ) .
(2) Croce : "Esthétique, comme Science de l' Expression", p. 32.

نظراً لأنها لا تملك أية كيفية أو أى محمول . وما دام الخيال والفكر متمايزين فسيظل « الموضوع الجمالى » صورة فردية تعبر عن حالة خاصة بالذات ، دون أن يكون فى الإمكان تحويلها إلى مفهوم كلى أو معرفة عقلية . وليس الطابع « المثالى » idéalité الذى ينسبه كروتشه إلى الفن سوى مجرد تعبير عن تميز الحدس عن التصور ، أو المعرفة الفنية عن المعرفة العقلية . وكروتشه يضيف إلى ذلك أيضاً أن الفن يتميز كذلك عن « الأسطورة » Mythe : لأن الأسطورة ( بمعناها الدينى ) ليست مجرد صورة من مبدعات الخيال، بل هى واقعة دينية أو ظاهرة مقدسة . وليس ثمة موجب للخلط بين الفن والدين : فإن الدين صورة غير ناضجة أو غير مكتملة من صور الفلسفة ، وبالتالى فإنه مظهر للتفكير فى « المطلق » أو الحقيقة الأزلية الأبدية » . وما ينقص الفن . لكى يكون أسطورة أو ديانة ، إنما هو على وجه التحديد الفكر ، والإيمان الذى ينشأ عن الفكر . وليس هناك موضع لإيمان الفنان أو كفره بالصورة التى يخلقها ، مادام هو منها بمثابة الخالق أو المبدع . ويمضى كروتشه إلى حد أبعد من ذلك فيقول إن تصورنا للفن باعتباره عيانا أو حدسا يستلزم أيضاً استبعاد شتى التصورات الجمالية التى تجعل من الفن وسيلة لإقامة مجموعة من « الفئات » ، و « النماذج » ، و « الأجناس » و « الأنواع » ، وكأن الفن أدخل فى باب المعرفة الوضعية والرياضية منه فى باب المعرفة الحدسية . وهنا يثور كروتشه على شتى المحاولات التى قام بها بعض العلماء الطبيعيين والرياضيين من أجل إدخال الظاهرة الجمالية فى مجال التصورات العامة والتجريدات المحضة ، لكى يقرر أن « نفور الفن من العلوم الوضعية والرياضيات أشد من نفوره من الفلسفة والدين والتاريخ »[1] وحجة كروتشه هنا أن الروح الرياضية والروح العلمية هما أعدى أعداء الروح الشعرية : فإن التصنيف والشعر كالماء والنار أو كالأرض والسماء ، وليس أقتل للشعر من جفاف العلم وصرامة النزعة العقلية !

---

(1) Croce : " Bréviaire d' Esthétique ", pp. 22—23.

بيد أن كروتشه يأبى أن يلحق الفن بالعاطفة أو الوجدان ، فإن الفن عنده — كما سبق لنا القول — معرفة نظرية ، وإن كانت هذه المعرفة حدسية أو عيانية ، بمعنى أنها لا تستند مطلقا إلى التصورات العقلية أو المفاهيم المنطقية . وحين يقرر كروتشه أن الفن معرفة حدسية ، أو تعبيرية ، فإنه يعنى بذلك أن الظاهرة الجمالية ليست مجرد واقعة نفسية أو ظاهرة وجدانية ، بل هي أولا وبالذات « صورة » أو « شكل » forme[1] وقد وقع فى ظن بعض الباحثين أن كروتشه قد أغفل الجانب العاطفى تماماً فى تصويره للنشاط الفنى ، فلم يكن بد للفيلسوف من أن يعاود النظر إلى مشكلة الصلة بين العيان أو الحدس من جهة ، والوجدان أو العاطفة من جهة أخرى ، لكى يبين لنا أن العاطفة هى التى تخلع على الحدس تماسكه ووحدته ، وأن الحدس لا يكون حدساً حقاً إلا لأنه يمثل عاطفة . فالحدس لا ينبثق إلا من أعماق الوجدان ، والعاطفة — لا الفكرة — هى التى تضفى على الفن مافى الرمز symbole من خفةهوائية ( على حد تعبير كروتشه نفسه ) . ولهذا ينسب كروتشه إلى الفن طابعاً غنائياً lyrisme ، معلناً فى الوقت نفسه أن الفن ملحمة العاطفة ودرامتها . ولم تكن الأعمال الفنية العظمى — فى رأى كروتشه — أعمالا كلاسيكية أو رومانتيكية ، بل كانت أولا وبالذات آثاراً حدسية ( أو تمثيلية ) Représentatives من جهة ، وعاطفية ( أو وجدانية ) passionnelles من جهة أخرى . ومعنى هذا أنه لا محل لفصل الحدس عن العاطفة ، مادامت العاطفة القوية لا بد من أن تصنع لنفسها تصورا رائعاً . وإذا كان البعض قد ذهب إلى « أن كل الفنون تسعى جاهدة فى سبيل بلوغ مستوى الموسيقى » فإن كروتشه يقرر أن الأدنى إلى الصواب أن يقال : « إن الفنون جميعاً هى ضروب من الموسيقى » ، على شرط أن نرقى إلى المنشأ العاطفى للصور الفنية فى مختلف الفنون ، مستبعدين من بينها تلك الأشكال التى بنيت بناء آلياً صرفاً ، أو التى ترسف فى أثقال الواقعية الفظة الغليظة . وكروتشه لا يرى مانعاً أيضاً من أن يقول مع أحد فلاسفة

(1) Croce : " Esthétique, comme Science de l' expression ", p. 18.

الجمال « إن كل منظر إنما هو حالة نفسية » ولكن لا لأن المنظر منظر (أو واقعة طبيعية) ، بل لأنه داخل فى باب الفن ( بمعنى أنه ظاهرة روحية). وجملة القول ان الفن فى نظر كروتشه حدس غنائى lyrique يجمع بين العيان والعاطفة ، أو بين المعرفة التمثيلية والنبرة الوجدانية .[1]

وهنا تثار مشكلة الصلة بين الشكل والمضمون ، أو الصورة والمادة ، فيقرر البعض أنه ليس للمضمون من أهمية كبرى فى الفن ، على اعتبار أن المهم فى العمل الفنى إنما هو تلك الصور الجميلة التى يبدعها خيال الفنان ، بينما يذهب آخرون إلى أن الفن فى جوهره مضمون صرف ، وإن اختلفوا فى تحديد صبغة هذا المضمون أو طبيعة ذلك الموضوع الذى يمكن أن يعبر عنه . وكروتشه يرفض هذين الموقفين ، كما يرفض كل محاولة للمزج بينهما على أساس أن الصورة تنضاف إلى المادة ، وكأن الفن تأثيرات حسية تعقبها تعبيرات خارجية . والحق أن « النشاط التعبيرى — فيما يقول كروتشه — لا ينضاف إلى واقعة التأثيرات الحسية ، وإنما تصاغ هذه التأثيرات وتشكل بفعل النشاط التعبيرى[2] » . فالفن فى نظر فيلسوفنا « تركيب جمالى أولى (أو قبلى) » à priori ، بمعنى أنه « مؤلف » من العاطفة والصورة على شكل حدس أو عيان . ويستعير كروتشه عبارة مشهورة من عبارات كانت Kant فيقول : « إن العاطفة بدون الصورة عمياء ، والصورة بدون العاطفة جوفاء »[3] . والحق أن الروح الفنية لا ترى الصورة على حدة ، ولا تستشعر العاطفة على حدة ، بل هى تمزج الاثنتين فى وحدة فنية متسقة هى ما نسميه باسم « العمل الفنى » . وهنا يستوى أن يقال إن الفن مضمون ، أو إن الفن صورة ، ما دام «العمل الفنى» إنما يعنى أن المضمون قد اتخذ صورة ، وأن الصورة قد امتلأت بالمضمون . ومعنى هذا أنه لا بد للعاطفة — فى العمل الفنى — من أن تتخذ

(1) " Bréviaire d'Esthétique ", p. 38.
(2) " Esthétique ", 1904, pp. 16—17.
(3) " Bréviaire d' Esthétique" p. 46.
( والترجمة العربية : ص ٥٥ ) .

طابع الصورة ، كما أنه لا بد للصورة من أن تتسم بصبغة العاطفة . ولم يكن أصحاب النزعة الشكلية ( أو الصورية ) يقصدون من وراء قولهم بأن الفن هو مجرد شكل أو صورة forme سوى تأكيد استقلال النشاط الفنى عن كل ماعداه من ضروب النشاط الروحى ( كالأخلاق أوالفلسفة أوالتاريخ...الخ). وكروتشه يخشى أن تفسر نظريته الجمالية فى الحدس بأنها مجرد نزعة شكلية ( أو صورية ) ، فنراه يؤكد أن أصحاب هذه النزعة أنفسهم لم يكونوا ينكرون دور « العاطفة » فى النشاط الفنى ، أو أهمية « المضمون » فى كل عمل فنى .

وأما التفرقة المزعومة بين « الحدس » و « التعبير » ، أو بين «باطن» الفن « وظاهره » ، فهى فى نظر كروتشه تفرقة خاطئة ليس مايبررها على الإطلاق . والحق أنه إذا كانت هناك علامة أكيدة لتمييز الحدس الفنى الأصيل أو الانطباع الجمالى الصحيح من الحدس العادى المبتذل أو الانطباع النفسى الدنىء ، فتلك هى أن الحدس الفنى أو الانطباع الجمالى لابد أن يكون فى الوقت نفسه بمثابة « تعبير » expression . ومعنى هذا أن ما لا يتحقق موضوعيا على شكل « تعبير » ، ليس حدساً ولا تمثلا Représentation ، بل هو إحساس أوانطباع حسى . ولهذا فإن الحدس لا يتأتى للذهن اللهم إلا حين يعمل ، ويشكل ، ويعبر . وكل من يعمد إلى فصل « الحدس » عن « التعبير » فإنه لن يستطيع من بعد أن يجد سبيلا إلى الجمع بينهما[1] . وليس أيسر على الباحث — بطبيعة الحال — من التفرقة بين « باطن » الفن « و « ظاهره » ، ولكن كيف يتسنى لشىء خارج عن الداخل ، وغريب عنه ، أن يتحد بهذا « الداخل » ويعبر عنه ؟ : « هل يستطيع الصوت أو اللون أن يعبر عن صورة خلو من الصوت واللون ؟ أو هل يستطيع الجسم أن يعبر عما ليس بجسمى ؟ بل كيف يتسنى للتفكير والخيال التلقائى والنشاط التكنيكى أن تتضافر جميعاً لتحقيق فعل واحد ؟ . . الواقع أننا إذا ميزنا الحدس عن التعبير ، وجعلنا طبيعة الواحد منهما مختلفة تماماً عن طبيعة الآخر ، فإننا لن نستطيع بعد ذلك أن نهتدى إلى

(1) " Esthétique, comme Science de l'expression, etc." p. 8.

حد أوسط يكون هو الكفيل بتحقيق الاتصال أو الالتحام بينهما . . » ولهذه الأسباب جميعا يقرر كروتشه أنه لا موضع لتصور «حدس» بدون « تعبير » ، كما أنه لا موضع لتصور « نفس » بلا « بدن » . وحسبنا أن نعود إلى الواقع لكى نتحقق من أننا لا نعرف إلا حدوساً معبراً عنها : فإن الفكرة — عندنا — لا تكون فكرة ، اللهم إلا إذا كان فى إمكاننا أن نصوغها فى كلمات ، واللحن الموسيقى لا يكون لحناً موسيقياً ، اللهم إلا إذا كان فى استطاعتنا أن نؤديه بمجموعة من الأنغام ، واللوحة لا تكون لوحة ، اللهم إلا إذا كان فى وسعنا أن نصورها بمجموعة من الألوان . ومعنى هذا أن الفكرة والمقطوعة الموسيقية واللوحة التصويرية لا « توجد » مطلقاً قبل أن تنشأ لدينا تلك الحالة الجمالية التى نسميها باسم « الحالة التعبيرية للذهن » ، خلافاً لما توهمه البعض من أنها يمكن أن توجد خارجاً تماما عن كل «تعبير». وكروتشه يسخر سخرية لاذعة من أولئك الأدعياء الذين يزعمون أن رءوسهم مليئة بالأفكار الهامة ، ولكنهم — مع الأسف — لا يجدون سبيلا إلى التعبير عنها ! وإنه لمن السذاجة بمكان — فيما يقول فيلسوفنا — أن نصدق أولئك الشعراء والموسيقيين والمصورين العاجزين الذين يريدون أن يوهموا الناس بأن أذهانهم عامرة دائماً بالمبدعات الشعرية والموسيقية والتصويرية ، ولكنهم — مع الأسف — لا يستطيعون أن يبرزوها إلى الخارج ، لأن الوسائل التكنيكية لم تتقدم بعد بالقدر الكافى الذى يتيح لهم أن يعبروا عنها ! والحق أنه لو كان لدى أمثال هؤلاء الأدعياء أفكار هائلة بالفعل ، لخرجت إلينا هذه الأفكار على صورة أقوال رنانة ، وبالتالى لانتقل حدسهم من ميدان « الانطباع » إلى ميدان « التعبير » . ولا غرو ، فإن « الحدس » الجمالى حين يستولى على مجامع قلب الفنان لا بد بالضرورة من أن يستحيل إلى « تعبير » ، إن لم نقل مع كروتشه بأن الحدس والتعبير هما منذ البداية ظاهرة واحدة . ( « الاستطيقا من حيث هى علم التعبير » ص ٩ ) .

ولم يكن بد لكروتشه من أن يتعرض لمناقشة مشكلة صلة الفن بالطبيعة ، خصوصاً وأن الكثيرين قد ظلوا متمسكين بنظرية أرسطو فى « المحاكاة »

أو « التقليد » imitation ، فكان على كروتشه أن يفند أمثال هذه المزاعم التى تجعل من « الطبيعة » الأستاذة الوحيدة للفنان . والرأى الذى يذهب إليه كروتشه فى هذا الصدد هو أنه ليس للجمال أدنى وجود طبيعى ، وبالتالى فإن الطبيعة لا تكون جميلة اللهم إلا فى نظر ذلك الذى يتأملها بعين الفنان . (المرجع السابق : ص ٩٤) حقا إننا كثيرا ما نتحدث عن أشياء جميلة بطبيعتها ، ولكن من المؤكد أن الخيال البشرى ( أو على الأصح خيال بعض المصورين أو الشعراء أو غيرهم من الفنانين ) هو الذى يخلع على تلك الأشياء معظم جمالها ، وهذا هو السبب فى أن علماء الحيوان وعلماء النبات لا يعرفون الحيوانات الجميلة أو الأزهار الجميلة ! فلولا الخيال ، لبدت لنا الطبيعة خلواً من كل جمال ، مفتقرة تماماً إلى كل تعبير ، إن لم نقل عديمة الاكتراث indifférente . وأما حين نطلق على بعض « الأشياء الطبيعية » صفة الجمال ، فإننا عندئذ إنما ندركها بروح أولئك الفنانين الذين استلبوها لأنفسهم ، وأحالوها إلى ذواتهم ، فأضفوا عليها قيمتها ، وأبرزوا جانب الجمال فيها ، وحددوا لنا الزاوية التى لا بد لنا من أن ننظر منها إلى تلك الأشياء حتى نكتشف ما فيها من جمال . ومن هنا فإننا قلما نلتقى بشىء جميل لا تكون يد الفنان قد امتدت إليه ، لا لتبرزه وتظهره فحسب ، وإنما لتحوره وتعدل منه أيضاً[1] . هذا إلى أن جمال الطبيعة — كما لاحظ ليوباردى Leopardi — هو فى الغالب نادر وعابر ، إن لم نقل بأنه زئبقى سريع التغير . ولعل هذا هو السر فى أن معظم علماء الجمال قد نظروا إلى « الجمال الطبيعى » على أنه فى منزلة أدنى بكثير من « الجمال الفنى » . وإذن فلندع أصحاب البلاغة والسكارى يزعمون أن الشجرة الجميلة ، والنهر الجميل ، والجبل الشاهق ، أو الحصان الجميل ، والوجه البشرى الجميل ، أسمى بكثير من العمل الفنى الذى نحته إزميل ميشيل أنجيلو ، أو من أشعار دانتى ، ولنقل بالأحرى إن « الطبيعة » بليدة إذا قيست إلى

---

(١) لعل هـذا ما عبر عنه أوسكار وايلد بقوله : « إن فن التصوير الانطباعى قد عدل من جو لندن ! » .

« الفن » ، وإنها « خرساء » ما لم ينطقها الإنسان » . (كروتشه : « المجمل فى علم الجمال » ، الترجمة الفرنسية ، ص ٥٥ ) .

وأما النظرية القائلة بأن « الفن محاكاة للطبيعة » ، فإن كروتشه يرفضها رفضاً باتا ، إذا كان المقصود بها أن الفن لا يقدم لنا سوى صور منقولة نقلا آليا عن الطبيعة ، وكأن كل مهمة الفنان هى خلق بعض « الموضوعات الفنية » التى تجىء مماثلة تماماً لبعض « الموضوعات الطبيعية » ولكن بعضاً من الذين استخدموا هذا الاصطلاح قد قصدوا بالمحاكاة هنا ضرباً من التمثل représentation أو الإدراك العيانى للطبيعة ، فلا بأس من قبول هذا الاصطلاح ، ولكن على شرط أن نتذكر دائماً أن الفن صورة من صور المعرفة . وثمة باحثون آخرون قد أولوا « محاكاة الطبيعة » على أنها عملية روحية يقوم بها الفنان من أجل منافسة الطبيعة ، والعمل على صبغها بصبغة روحية أو مثالية ، وكأن من شأن النشاط الفنى أن يقلد الطبيعة تقليداً إنسانياً ، بحيث يخلع عليها طابعاً مثالياً يكون على صورته ومثاله . وكروتشه لا يرى مانعاً من الموافقة على هذا التأويل ، مادام من شأنه أن يحتفظ للفن بطابعه الروحى الصرف . وأما فهم مبدأ « محاكاة الطبيعة » بمعنى الخضوع التام للطبيعة ، والاقتصار على ترديد أشكالها ، فهذا فى رأى كروتشه مالا سبيل إلى قبوله بأى حال من الأحوال . ويضرب لنا كروتشه مثلا فيقول إن تماثيل الشمع الملونة التى قد تقع عليها أعيننا فى بعض المتاحف ، فنجزع لرؤيتها بسبب ما تنطوى عليه من تشابه قوى مع الأصل ، ليست من الفن فى شىء ، لأنها لا تزودنا بأى حدس جمالى . وأما حين يجىء أحد المصورين فيرسم لنا منظراً لأحد متاحف الشمع ، أو حينما يقوم أحد الممثلين على خشبة المسرح بتمثيل دور « الإنسان — التمثال » فهنالك نكون حقا بإزاء « عمل روحى » يولد لدينا « حدسا جماليا » . وليس ما يمنع أحياناً أن تجىء بعض « الصور الفوتوغرافية » منطوية على عنصر فنى ، ولكن بشرط أن تنقل إلينا حدس المصور الفوتوغرافى ، أو وجهة نظره الخاصة ، نتيجة لما بذله من جهد فى اختيار زاوية التقاط الصورة ، وتحديد

أوضاع الأشياء ، وتعيين المسافات ، واختيار المناظر ... إلخ . ولكننا فى العادة قلما نلتقى بصور فوتوغرافية فنية حقا : لأننا نرى فيها العنصر الطبيعى غالباً على ما عداه ، فضلا عن أننا نشعر بأن ثمة « تعديلات » ( أو رتوشاً ) كان فى وسع الفنان أن يضيفها إليها أو أن يدخلها عليها . . .[1]

والحق أن الفن — فى رأى كروتشه — بعيد كل البعد عن أن يكون مجرد « ظاهرة طبيعية » أو « واقعة مادية » . وما دمنا قد استبعدنا مفهوم « الجمال الطبيعى » ، فلابد لنا إذن من التوحيد بين مفهوم « الجمال » ومفهوم « التعبير » . وكروتشه حريص كل الحرص على استيعاب النشاط الفنى كله فى إطار « عملية التعبير عن الانطباعات » . ولما كانت هذه العملية ظاهرة عادية يقوم بها الناس جميعاً ، فإن النشاط الفنى — بمعنى ما من المعانى — ظاهرة عامة تجمع بين الفنان وغير الفنان ، وإن اختلفت لديهما درجة ، لا نوعاً . والظاهر أن تحويل هذا الاختلاف الكمى إلى اختلاف كيفى هو الذى عمل على نشأة خرافة العبقرية ، وعبادة العبقرى . ولكن الواقع — فيما يقول كروتشه — أننا جميعاً شعراء ، مادام الفن حدسا ، والحدس تعبيراً ، والتعبير لغة ، واللغة — بمعناها الواسع — شعراً . وكروتشه يوحد بين اللغة والشعر ، لأنه يرى أن الإنسان يتحدث فى كل لحظة حديث الشاعر ، مادام يعبر عن انطباعاته وعواطفه على صورة كلامية . وليس فى التقريب بين الشاعر والرجل العادى أى انتقاص من قدر الشعر ، فإنه لو كان الشعر لغة خاصة قائمة بذاتها ، أو لو كان « لغة الآلهة » ( كما يقولون ) ، لما كان فى وسع البشر أن يفهموه » .[2] ولكن الحقيقة أن الناس ينطقون بالشعر — إن من حيث يدرون أو من حيث لا يدرون — ولولا ذلك لما كان للشعر كل هذا التأثير الكبير على نفوس الناس أجمعين . وكروتشه يمضى إلى حد أبعد من ذلك فيقرر أن « الشعر هو اللغة الأصلية للجنس البشرى » : لأن الشعر تعبير عن العاطفة (فى حين أن

(1) " L' Esthétique, comme Science de l' Expression, etc. " pp. 17—18.

(2) " Bréviaire d' Esthétique ", trad. franç., 1923, pp. 59-60.

النثر لغة العقل ) [1] . ومعنى هذا — بعبارة أخرى — أن « التعبير » هو الشكل الأول من أشكال النشاط البشرى . ولهذا فقد كان الرجال الأولون — فى تاريخ البشرية — شعراء ممتازين استطاعوا أن يستعينوا بقدرتهم التعبيرية على الخروج بالإنسانية من مرحلة الوجود الطبيعى إلى مرحلة « الوجود الإنسانى » ( بمعنى الكلمة ) . وهكذا كانت « اللغة » هى العامل الفيصل الذى حدد انتقال الإنسان من « الحساسية الحيوانية » إلى « النشاط الإنسانى » أو من مستوى « الوجود الطبيعى » إلى مستوى « الوعى البشرى » . وكروتشه يوحد بين اللغة والتعبير : لأنه يرى أن المادة الشعرية تطفو فى نفوس الناس جميعاً ، بحيث قد لا يكون ثمة موضع لإقامة تفرقة حاسمة بين الشاعر والرجل العادى ، ما دام كل منهما يملك حدسا ، وما دام الواحد منهما والآخر يحاولان التعبير عن هذا الحدس . حقا إن تعبير الشاعر يتسم بشكل خاص هو الذى يجعل منه فنانا ، ولكن من المؤكد أنه مادام الشعر لغة العاطفة ، وما دمنا جميعاً نصطنع فى تعبيراتنا مثل هذه اللغة ، فإننا جميعاً شعراء أو فنانون ( إن فى كثير أو فى قليل ) . ولا غرابة بعد ذلك فى أن يوحد كروتشه بين علم الجمال وعلم المعانى linguistique ، أو بين فلسفة الفن وفلسفة اللغة ، ما دام كلاهما يشير فى خاتمة المطاف إلى « علم التعبير » .

ولكن إذا كانت كل وظيفة الفنان إنما تنحصر فى التعبير عما يدركه بالحدس ، فهل يكون معنى هذا أن رسالته هى العمل على نقل مشاعره إلى الآخرين ؟ أو بعبارة أخرى : هل يتفق كروتشه مع تولستوى فى القول بأن مهمة الفنان هى توصيل أحاسيسه وعواطفه وأفكاره إلى أشباهه من الناس ؟ هنا نرى كروتشه يقرر أن الفنان حين يصوغ انطباعاته ، أو حين يشكل أحاسيسه ، فإنه فى الحقيقة إنما يتحرر منها . فالفنان الذى يخلع على انطباعاته ،

---

(١) يقرر كروتشه هنا أن الشعر أسبق من النثر ، كما أن الفن أسبق من العلم . والفن تعبير ، فى حين أن العلم مفهوم ( أو تصور ) . وقد يوجد شعر بدون نثر ، ولكن لا يمكن أن يوجد نثر بدون شعر « علم الجمال بوصفه علم التعبير » ، ص ٢٧ » .

طابعاً موضوعياً ، إنما يفصلها عنه ، لكى يعلو عليها ( بوجه ما من الوجوه ) . وإذا كان للفن وظيفة تحريرية أو تطهيرية فذلك لأنه يمثل نشاطا إيجابيا تتجلى فيه قدرة الفنان على التحرر من انطباعاته وأحاسيسه . . . وليست « السكينة » التى يتمتع بها كبار الفنانين سوى نتيجة لسيطرتهم على الفوضى الداخلية لعواطفهم ، وتحكمهم فى الشغب الباطنى لأحاسيسهم ، بحيث تجىء أعمالهم الفنية فتكون بمثابة تأكيد خارجى لهذا الانتصار الباطنى . وتبعاً لذلك فإن الفنان الذى يتحرر من أحاسيسه بفعل جهده التعبيرى ، لا يقوم بهذا النشاط من أجل الآخرين ، بل هو إنما يحققه لنفسه أولا وقبل كل شىء . وهنا يظهر الطابع الفردى لفلسفة كروتشه فى الفن : فإنه يعزل الفنان — بوجه ما من الوجوه — عن المجتمع ، لكى يجعل من نشاطه الفنى تعبيراً عن حالة نفسية فردية ، أو حدس ذاتى خاص . والحق أن الفنان الذى يبدع أى عمل فنى — فى رأى كروتشه — هو فى غير ما حاجة إلى شىء آخر سوى مجرد التعبير عن حالته النفسية الأصيلة . وهذا هو السبب فى أن كل عمل فنى أصيل لا بد من أن يحمل تعبيراً فردياً ، بحيث قد يكون من العسير علينا تماماً أن نصنف الأعمال الفنية ، أو أن ندرجها تحت أنواع وأجناس . فالعمل الفنى فى نظر كروتشه مخلوق حى فردى ، وهو يحمل فى باطنه قانونه الخاص ، فلا وجه لاستبداله بغيره ، ولا موضع لإحلاله تحت فئة ، أو إدراجه تحت نوع ما من الأنواع الفنية . ومعنى هذا أن كروتشه يرفض الرأى القائل بوجود « أشكال خاصة » أو « صور جزئية » للفن ، بحجة أن هناك من الأشكال الفنية قدر ما هنالك من أعمال فنية ، بل قدر ما هنالك من حدوس فنية جزئية .

بيد أن كروتشه لا يقتصر على تأكيد الطابع الذاتى للنشاط الفنى ، بل هو يقرر أيضاً أن ثمة تواصلا communication يتحقق بيننا وبين الفنانين ، عبر تلك الأعمال الفنية التى عبروا فيها عن أنفسهم . صحيح أن الفنان لم يعمل ، ولم ينفعل ، اللهم إلا من أجل تلك « الصورة » الفنية التى أبرزها إلى الخارج الموضوعى ، على نحو « غنائى » lyrique ، متحرراً عن طريقها من اضطرابه

الانفعالى ، ولكن من المؤكد مع ذلك أن هذه « الصورة » image التى اغتبط الفنان لنجاحه فى إبداعها ، هى فى الوقت نفسه « صورة » يغتبط الآخرون لرؤيتها ، وكأن انفعالات الفنان قد أصبحت انفعالاتهم ، أو كأن غبطة الإبداع قد استحالت إلى غبطة تذوق ! والحق أننا إذا كنا نفهم عمل الفنان ونتذوقه ، فذلك لأن ثمة وحدة أصلية فى المشاعر تجمع بين البشر جميعاً ، بحيث أن انفعالات الآخرين لتصبح عن هذا الطريق بمثابة انفعالات شخصية لنا . وكما أن الحياة الفردية ممكنة لأننا على اتصال دائم بماضينا ، فإن الحياة الاجتماعية أيضاً ممكنة لأننا على اتصال دائم بأشباهنا من الناس . والواقع أننا نستطيع بالفعل أن نتذوق أعمال الفنانين ، لأننا نستطيع أن نستعيد فى نفوسنا تلك الظروف التى اكتنفت عملية الخضوع لمؤثر جمالى معين ، كما أننا نستطيع فى الوقت نفسه أن نتغلب على سائر العوائق الاجتماعية والتاريخية التى قد تفصل بيننا وبين الأحوال التى تم فى كنفها تحقيق هذا الأثر الفنى أو ذاك . ومعنى هذا أن فى وسع الإنسان العادى أن يتذوق أعمال كبار الفنانين ، ما دام فى وسعه أن يستعيد فى ذهنه خيالات مماثلة لتلك التى طافت بأذهان أولئك الفنانين . ولولا ذلك ، لما كان للفن تاريخ ، بل لما كان فى وسعنا أن نتحدث عن تراث فنى . ومهما كان من أمر تلك الصعوبات التى قد نصطدم بها فى محاولاتنا العديدة من أجل فهم فنون غيرنا من الشعوب ( بما فيها فنون الأقدمين ، وفنون بعض الشعوب المتخلفة ) ، فإن تقـــدم الدراسات العلمية فى مجال تاريخ الفن وعلوم «الإتنوجرافيا» éthnographie لهو الكفيل بالقضاء يوماً على تلك الصعوبات. ولا ريب أن أمثال هذه التأويلات التاريخية قد لا تخلو من خطأ ، أو تعسف ، أو سوء فهم ، ولكنها على كل حال تعيننا على تحقيق ضرب من التواصـــل الإنسانى بيننا وبين أشباهنا من البشر فى الماضى والحاضر معاً . ولهذا يؤكد كروتشه أننا على اتصال دائم بإخوتنا فى الإنسانية قديماً وحديثاً ، حتى ولو قدر للبعض منا أن يسىء فهم البعض الآخر ، أو أن يتجنى فى حكمه على هذا البعض الآخر . ولكن بيت القصيد أن نتذكر دائماً أنه مهما كان من سوء

الفهم الذى قد ينشأ بيننا ، فإننا لسنا مطلقا بإزاء مناجاة أو « مونولوج » ، بل نحن دائما بإزاء « حوار » أو ديالوج .dialogue . وهكذا يخلص كروتشه إلى القول بأن للفن طابعاً تاريخياً ، خصوصاً وأن كل تغير يطرأ على الموقف الروحى للبشر لابد بالضرورة من أن ينعكس على النشاط الفنى السائد فى عصرهم . ولكن نزعة كروتشه الفردية فى الحكم على العمل الفنى قد حالت بينه وبين فهم الصبغة الاجتماعية والتاريخية للنشاط الفنى ، فبقى الفن عنـــــده ظاهرة « مونادية » monadistic ( إن صح هذا التعبير ) ، وظل الفنان فى نظره مجرد « متأمل » صرف ! . (١)

ولو أننا أنعمنا النظر الآن إلى نظرية كروتشه فى الفن ، لوجدنا أنها تقوم أولا وبالذات على اعتبار النشاط الفنى حدسا تعبيريا مستقلا تماماً عن شتى الاعتبارات العملية ، والأخلاقية ، والسياسية ، والدينية . . . الخ . وحينما يقرر كروتشه أن « الفن للفن » ، فإنه لا يعنى بهذه العبارة سوى استقلال الفن عن كل من « العلم » و « المنفعة » و « الأخلاق » . (Esthétique,P,52) والواقع أن الفنان — فى رأى كروتشه — لا يمكن أن يكون عبداً للأخلاق ، أو خادماً للسياسة ، أو ترجماناً للعلم ، بل هو لا بد من أن يقتصر فى كل نشاطه الفنى على التعبير عن حدوسه ، دون التقيد بأى اعتبار آخر . فالفنان ( مثلا ) لا يمكن أن يوصم من الناحية الأخلاقية بأنه مذنب ، ولا من الناحية الفلسفية بأنه مخطئ ، حتى ولو كانت مادة فنه أخلاقاً منحطة أو فلسفة منحطة . والحق أنه — من حيث هو فنان — لا يعمل ولا يستدل ، بل هو ينظم أو يصور أو يغنى ، بمعنى أنه يقتصر على التعبير عن نفسه . وأما إذا قيدنا النشاط الفنى ببعض الاعتبارات الأخلاقية ، فسيكون علينا أن نستبعد من دائرة الفن الكثير من الأعمال الفنية الهائلة ، وعلى رأسها جميعاً أشعار هوميروس ، وبعض قصائد دانتى ... الخ (٢) .

---

(1) G. Ruggiero : " Modern Philosophy ", London, Allen, 1921, p. 352.

(2) Croce : "Bréviraire d' Esthetique ", p. 87.

بيد أن نظرية كروتشه فى « استقلال الفن » إنما تقوم فى الحقيقة على مذهبه الفلسفى العام فى تحديد لحظات الفكر الأربع أو المراحل الأربع للنشاط الروحى بصفة عامة . وقد سبق لنا أن رأينا كيف حصر كروتشه هذه المراحل فى الفن أو الحدس ، والمنطق أو التصور ، والاقتصاد أو المنفعة ، والأخلاق أو الخير : وكيف جعل كل مرحلة من هذه المراحل متوقفة على ما سبقها ، فيما عدا المرحلة الأولى منها ، نظراً لأنها غير مسبوقة بمرحلة أخرى يمكنها أن تعتمد عليها . فالواقعة الجمالية — من بين جميع وقائع النشاط الروحى — هى وحدها التى تتمتع باستقلال حقيقى ، بينما تعتمد عليها سائر الوقائع الأخرى بما فيها العلم ، والاقتصاد ، والأخلاق . وإذن ، فالمفهوم أو التصور العقلى لا يمكن أن يقوم بدون الحدس أو العيان ، والنافع لا يمكن أن يقوم بدون الواحد منهما والآخر ، والأخلاق لا يمكن أن تقوم بدون المراحل الثلاث المتقدمة عليها ، فى حين يبدو « الحدس التعبيرى » بمثابة المظهر الوحيد المستقل عن كل ما عداه ، من بين سائر مظاهر النشاط الروحى . وبينما ينكر كروتشه على الفن كل طابع علمى ( أو تصورى محض ) ، نراه يبرز ما فى العلم من طابع فنى ، فيقرر أن للاكتشافات العلمية الكبرى طابعاً جمالياً ، ويصور لنا العلم كله بصورة عمل فنى موحد أسهمت فى خلقه البشرية جمعاء منذ عدة قرون . وهكذا يبدو « العلم » لكروتشه نشاطاً مطرداً يتسم تاريخه بالتقدم ، بينما نراه يؤكد أنه ليس ثمة تقدم جمالى فى تاريخ الفن : لأن كل « عمل فنى » يمثل فى حد ذاته دائرة خاصة ، تحمل فى ثناياها مشكلتها الخاصة ، وإن كان تزايد معلوماتنا الفنية ، وتراكم الآثار الفنية جيلا بعد جيل ، قد عمل على تزايد وعينا الجمالى فى العصر الحديث . ومهما يكن من شىء ، فقد كان لكل عصر من العصور فنه ، وعلمه ، وفلسفته ، ودينه ، واقتصاده ، وأخلاقه ، بحيث قد يستحيل علينا تماماً أن نتحدث عن عصور خيالية ، وعصور دينية ، وعصور فكرية ، وعصور صناعية ، وعصور أخلاقية ، دون أن نفطن إلى ما هنالك من « وحدة » فيما وراء كل هذه الاختلافات العديدة . حقا إن الفنان والفيلسوف

والمؤرخ والعالم الطبيعي والرياضي، ورجل الأعمال، ورجل الخير يعيشون في تمايز أحدهم عن الآخر، ولكن النظرة الفلسفية الثاقبة لا بد من أن ترى فيما وراء هذا التمايز وعياً إنسانيا موحداً ينمو، ويتطور، ويتقدم، محققا ضرباً من الترقي التاريخي الذي هو في الوقت نفسه بمثابة ترق روحي (أو عقلي[1]).

من هذا نرى أنه لا موضع لاتهام كروتشه بأنه قد قسم الروح البشرية إلى مجالات منفصلة، كل منها مقفل على ذاته، دون أن يكون له أدنى اتصال بالمجالات الباقية، وكأن كروتشه قد فتت وحدة الشخصية البشرية، أو كأنه لم يفطن أصلا إلى تداخل مظاهر النشاط الإنساني. والحق أن كروتشه حينما نادى بفصل الفن عن كل من العلم، والمنفعة، والأخلاق، فإنه لم يكن يرمي من وراء ذلك إلا إلى الكشف عن السمات النوعية المميزة للحقيقة الجمالية، بوصفها واقعة متمايزة لا تندرج تحت العلم أو الاقتصاد أو الأخلاق. وقد كان فيلسوفنا يأخذ على جماعة الرومانتيكيين أنهم بالغوا في تحمسهم للفن فثاروا — بطريقة درامية — على العلم، والفكر، والعمل، والأخلاق. فلم يكن كروتشه يفصل الحقيقة الفنية عما عداها من الحقائق، بل هو قد كان حريصا (فقط) على تمييزها عن كل من الحقيقة العلمية، والحقيقة الأخلاقية، بصفة خاصة. ولئن كان كروتشه — كما سبق لنا القول — قد أغفل الجانب الاجتماعي للنشاط الفني، فضلا عن أنه لم يتوقف طويلا عند المظهر التاريخي للتطور الفني، إلا أن هذا لا يمنعنا من القول بأنه قد حرص على إبراز مكانة الفن في مضمار الفكر، وفي صميم المجتمع البشري. ومهما كان من أمر الطابع «الفردي» الذي اتسم به الفن في نظر كروتشه، فإن من المؤكد أن الفن قد بقي عنده «شكلا ضرورياً» من أشكال النشاط الروحي، فضلا عن أنه قد بدا له وثيق الاتصال بغيره من الأشكال الأخرى، دون أن يكون هناك

---

(1) Ibid., pp. 59 — 60.

موضع لإنكار أى شكل من هذه الأشكال لحساب شكل آخر . وقد يقال إنه لم يعد للفن موضع فى عصرنا الحالى ، فإنه — كما يزعم التجريبيون — « عصر طبيعى فى حضارته ، صناعى فى اتجاهه العملى » ولكن الحقيقة — فيما يقول كروتشه — « أنه ليس فى وسع أى عصر من العصور أن يعيش بدون فلسفة وبدون فن ؛ وقد استطاع عصرنا أن يزود نفسه بفلسفة خاصة وفن خاص ، ولكن على نحو ما كان ميسراً له أن يبلغ ذلك ! » [1].

بيد أن كروتشه — المثالى — الذى أطلق على مذهبه كله اسم « فلسفة الروح » ، قد بقى — مع الأسف — حبيس مذهبه المثالى ، فأصبح « الفن » فى نظره مجرد معرفة حدسية أو عيان روحى . ولو أننا نظرنا إلى كلمة « حدس » intuition ( فيما يقول الفيلسوف الأمريكى جون ديوى ) لوجدنا أننا هنا بإزاء لفظ قد يكون من أكثر الألفاظ غموضاً والتباساً فى كل مضمار التفكير . وقد شاء كروتشه أن يزيد الأمر تعقيداً ، فمزج فكرة الحدس بفكرة التعبير expression ، وجعل من الفن « حدساً تعبيرياً » ؛ مما تسبب عنه الكثير من الخلط فى أذهان القراء [2] . وديوى يعلل هذا التوحيد ( بين المفهومين ) بأنه راجع إلى الدعامة التى يرتكز عليها كل بناء مذهب كروتشه الفلسفى ، « وهو ما يعطينا مثلا ممتازاً لما يحدث ، حينما يفرض الباحث النظرى — بطريقة تعسفية — بعض التصورات الفلسفية السابقة على الخبرة الجمالية » . والحق أن كروتشه فيلسوف يؤمن بأن « الوجود الحقيقى الأوحد » إنما هو « الروح » أو « العقل » ، وأن « الموضوع لا يوجد إلا إذا أصبح معروفاً » ، بمعنى أنه لا ينفصل بحال عن العقل العارف أو الذات العارفة » ، فليس بدعاً أن نراه يتصور الحدس على أنه معرفة للموضوعات باعتبارها حالات ذهنية (أو نفسية) ، لا باعتبارها أشياء خارجية مستقلة عن الذهن . ومعنى هذا أن إدراك الموضوعات

(1) " Bréviaire d'Esthétique " trad. franç., 1923, pp. 96—97.

(٢) جون ديوى « الفن خبرة » ترجمة د . زكريا إبراهيم ، دار النهضة العربية ، ١٩٦٣ ، ص ٤٩٥ .

الفن والجمال ليس حالة من حالات الإدراك الحسى ، بل هو عيان روحى يدرك الأشياء بوصفها هى ذاتها حالات نفسية . وتبعاً لذلك فإن ما يروقنا ، أو ما يعجبنا ، فى أى عمل فنى إنما هو الصورة التخيلية المكتملة التى التحفتها أو اكتست بها إحدى حالاتنا النفسية . « والحدوس » — فى نظر كروتشه — « إدراكات عيانية » بمعنى الكلمة : لأنها تمثل مشاعر وحالات وجدانية . ولهذا يقرر كروتشه أن الحالة الذهنية التى تكون أى عمل فنى إنما هى « تعبير » ، من حيث هى مظهر لحالة ذهنية ، وهى « حدس » من حيث هى معرفة بحالة ذهنية . وديوى يختم إشارته إلى نظرية كروتشه بقوله : « إننا لا نقصد من وراء هذه الإشارة إلى نظرية كروتشه تفنيدها أو دحضها ، بل نحن نوردها على سبيل التمثيل للتطرف الذى تقع فيه الفلسفة حينما تفرض — بطريقة تعسفية — نظرية مسبقة على الخبرة الجمالية ، فلا تكون النتيجة التى نصل إليها فى خاتمة المطاف سوى ضرب من التشويه التعسفى الجائر[1] » .

والحق أن نزعة كروتشه المثالية قد جعلته يعتبر الفن مجرد معرفة حدسية أو معرفة تعبيرية ، وكأن ليس فى الفن سوى التخيل والتبصر والتعبير الباطنى ! وكروتشه يدلل على صحة رأيه عن طريق الاستشهاد بكل من ميشيل أنجيلو وليوناردو دافنشى ؛ فإن الأول منهما كان يقول : « إن الإنسان لا يصور بيديه ، بل برأسه » ، بينما كان الثانى يقول إن أصحاب العبقرية السامية ليكونون أنشط فاعلية عندما يقل عملهم الخارجى : لأنهم عندئذ إنما ينشدون الابتكار عن طريق الفكر » . ولكن الفن — على العكس مما توهم كروتشه — فعل وتحقيق ، لا مجرد حدس وتعبير . وهذا ماحدا بعالم الجمال الفرنسى ريمون بايير Bayer إلى القول بأن « فى أعماق كل عمل فنى متحقق إنما يكمن أكبر دليل على تهافت المثالية[2] » . والواقع أننا لو نظرنا إلى أى عمل فنى ، فإننا

(١) جون ديوى « الفن خبرة » ، ترجمة د . زكريا إبراهيم ، دار النهضة العربية ١٩٦٣ ، ص ٤٩٥ .

(2) R. Bayer : " Essais sur la Méthode en Esthétique ", 1953, p. 114.

لا بد من أن نجد فيه أثراً مسجلا لحركة قد قطعت ، أو نشاط قد تحقق ؛ ومثل هذا « الأثر » إنما هو العلامة الفنية الوحيدة التى لا بد من أن نعمل لها ألف حساب . وهل كان الفن إلا مساراً سحريا يمضى فى إعجاز من الموضوع إلى العين ، ومن العين إلى القلم ؟ أجل ، لقد تحركت اليد ، فخلفت أثراً ، أو خلقت رسما ، أو أبدعت ألوانا ، أو أحدثت إيقاعا ؛ وما « الجمال » إلا الأثر الذى سجله هذا الفعل ، أو حققته تلك العملية . فليس المهم فى النشاط الفنى هو الحدس أو العاطفة أو التخيل أو التعبير فحسب ، بل المهم هو العمل والإنتاج والتحقيق والأداء أيضا . ومعنى هذا أن النشاط الفنى لا بد من أن يقترن بواقعية إجرائية réalisme opératoire أو « واقعية فعالة » ، وإلا لما كان ثمة موضع للحديث عن « أثر فنى » يكون بمثابة عمل واقعى له وجوده تحت الشمس ! وليس « الجمال » فكرة ، أو هاجساً ، أو خاطراً ، أو مجرد حدس ، بل هو واقعة ، أو أثر متحقق ، أو ناتج إيجابى ، أو ثمرة حقيقية لنشاط فعال . وحين يقول بعض علماء الجمال « إن الجميل لا يوجد إلا متحققا » réalisé فإنهم يعنون بذلك أن الواقعة الجمالية هى مظهر لضرب من النجاح أو الانتصار فى عالم الإنتاج . فليس فى النشاط الفنى سلبية ، أو نرجسية ، أو تأمل باطنى صرف ، بل هناك واقعية إيجابية فعالة ، وصراع شاق أليم ضد المادة ، وجهد إبداعى هائل من أجل القضاء على الفوضى والعماء والقبح والاضطراب !

وهنا قد يرد علينا كروتشه بقوله : إنه ليس أمعن فى الخطأ من الظن بأن المهارة اليدوية هى كل شىء فى العمل الفنى ، وكأن فى استطاعة أى فرد منا أن يكون رافائيل Raphael ، لو تهيأت له أسباب الصنعة ، بحيث ينقل إلى القماش تلك الصورة التى تخيلها فى ذهنه ! والحق — فيما يقول كروتشه — أن فاعلية الفنان إنما هى أولا وقبل كل شىء « فاعلية تعبيرية » تتجلى فى القدرة على تكوين الصور الذهنية ، فى حين أن المهارة اليدوية هى مجرد « عادة تكنيكية » تكتسب بالمران والتعلم ، وبالتالى فإنها لا تدخل فى صميم العبقرية الفنية .

وقد روى عن الفنان الإيطالى العظيم ليوناردو دافنشى أنه اتفق يوماً مع أحد الرهبان على رسم لوحة « العشاء الأخير » . وجلس الفنان أمام لوحته عدة أيام ساكنا صامتا لا يكاد يلمس الفرشاة ، فكان الراهب يستحثه يوماً بعد يوم على البدء فى العمل ، ولكن دون جدوى ! ولم يكن ليوناردو — فى الحقيقة — ساكناً لا يعمل شيئاً ، وإنما كان يرسم الصورة فى ذهنه ، وكان يستكمل شتى تفاصيلها فى خياله ، موقناً بأن إخراجها بعد ذلك لن يكون إلا عملا آلياً أو مهارة يدوية[1] . ومعنى هذا أن كروتشه لا يقيم لمادة العمل الفنى أى حساب ، إن لم نقل بأنه يستبعد تماماً من دائرة النشاط الفنى كل جهد قد يبذله الفنان فى تشكيل مادته أو استخلاص ما قد تنطوى عليه من دلالات كامنة . ولا شك أن تجاهل كروتشه لهذا الجانب الهام من جوانب النشاط الفنى إنما يرجع — مرة أخرى — إلى نزعته المثالية المتطرفة التى أملت عليه ازدراء المادة ، واحتقار دورها فى عملية الإنتاج الفنى . وفات كروتشه أن الفن ليس أحلاماً ، بل تنظيماً للأحلام ، وأن عمل الفنان لا يتوقف عند التخيل والإدراك ، بل هو يمتد أيضاً إلى الإنتاج والصناعة . ومهما كان من أمر الحساسية الفنية التى ننسبها فى العادة إلى جمهرة الفنانين ، بل مهما قلنا بأنه لابد للفنان من وجدان قوى وعاطفة جياشة وحدس نفاذ حتى يتمكن من الإبداع ، فإنه لابد لنا من أن نقر بأنه قد يكون المرء مملوءاً عاطفة ووجداناً وحدساً ، دون أن يكون فى استطاعته التعبير عن أى شىء ! حقا إن كل عمل فنى يستلزم شعوراً عميقاً وعاطفة قوية ، ولكن من الواجب أيضاً أن يكون هذا الشعور واضحاً ، وأن تكون تلك العاطفة متمايزة ، لأنه بدون التماسك أو الترابط أو الصياغة لن يكون الفن ممكناً على الإطلاق ! وإذن فلا سبيل إلى تعريف الفن بالرجوع إلى حدس الفنان أو قدرته التعبيرية أو ملكته التخيلية ، ما دام الفن صناعة وعملا ، أكثر مما هو حلم وتخيل . وآية ذلك أن كثيراً من الفنانين لم يكونوا يتمتعون بخيال أكبر مما يتمتع به بعض العامة من الناس ، كما أنهم

---

(1) Croce : " Esthétique ", p. 10.

لم يكونوا يملكون من العاطفة أكثر مما يملكه بعض الانفعاليين أو العاطفيين من سواد الناس[١] .

وهكذا نرى أنه كما سبق لنا أن رفضنا نظرية برجسون فى الفن لارتباطها بمذهبه الميتافيزيقى العام فى الحدس والديمومة والتطور الإبداعى ، فكذلك لا بد لنا أيضاً من رفض نظرية كروتشه فى الفن لارتباطها بمذهبه المثالى العام فى « فلسفة الروح » . وعبثاً يحاول البعض تفسير الفن بالفلسفة : فإن الفن ليس من الفلسفة فى شىء ، أو ربما كان الأجدر بنا أن نقول إنه لو كان للفن مذهب فلسفى ، لما كان هذا المذهب شيئاً آخر سوى « فلسفة النجاح » ! فما يفسر الفن إنما هو تلك الواقعية الفعالة التى توجه شتى الأعمال الفنية ، والتى تجعل من كل « أثر فنى » متحققاً دحضاً عملياً للمثالية Une réfutation de l'idéalisme ، على حد تعبير المفكر الفرنسى ريمون باير .

(١) زكريا إبراهيم : « مشكلة الفن » ، ١٩٥٩ ص ٢٣ — ٢٤ .

# الفن جمال ولذة

سنتايانا

## الفصل الثالث

# فلسفة الفن عند سانتيانا

إذا كان أحد النقاد الفرنسيين قد استطاع يوما أن يقول لبرجسون : « إنك يا سيدى الأستاذ فنان أكثر منك فيلسوفاً » ، وإذا كان كثير من الباحثين قد اعتبر كروتشه شاعراً يقدس الجمال أكثر مما هو فيلسوف يبحث عن الحقيقة ، فإن الفيلسوف الاسبانى جورج سانتايانا ( ١٨٦٣ — ١٩٥٢ ) G. Santayana هو أيضا بلا شك فنان موهوب أكثر مما هو فيلسوف فن . وعلى الرغم من أن سانتايانا قد احترف تدريس الفلسفة بجامعة هارفارد خلال المدة من سنة ١٩٠٠ إلى سنة ١٩٢٣ ، حتى لقد اعتبره مؤرخو الفلسفة المعاصرة مجرد فيلسوف أمريكى ، إلا أن مزاجه الفنى قد بقى مزاجا أوروبيا ، فلم تطمئن نفسه مطلقا إلى الحضارة الأمريكية المادية الآلية ، وبالتالى فإنه لم يتجنس مطلقا بالجنسية الأمريكية ، بل ارتحل فى النهاية إلى أوروبا مهد الفن ومنبع الحضارة ، لكى يمضى السنوات الأخيرة من حياته فى صومعة كاثوليكية بمدينة روما . وقد كتب سانتايانا عدداً كبيراً من القصائد ، كما انصرف إلى هواية الرسم وعمل النماذج الكارتونية ، فضلا عن أنه قد كتب أكثر من رواية تجلت فيها براعته الأدبية فى تصوير الشخصيات ورسم النماذج البشرية . هذا إلى أن سانتايانا لم يقتصر فى اهتماماته الأدبية على الشعر والرواية ، بل لقد اهتم أيضاً بكتابة الكثير من المقالات ، والتعليق على العديد من الكتب والمؤلفات ، فكان « ناقداً أدبياً » من الطراز الأول بشهادة الكثير من رجالات الأدب . وأما فى علم الجمال فقد قدم لنا سانتايانا كتابين هامين : الأول منهما ظهر سنة ١٨٩٦ بعنوان : « الإحساس بالجمال » Sense of Beauty ( وقد ظهرت طبعته الثانية المنقحة فى أمريكا سنة ١٩٣٦ ) ، والثانى ظهر سنة ١٩٠٥ ( ضمن

مجموعة حياة العقل ) بعنوان « العقل فى الفن » : Reason in Art . ولكن سانتايانا لم يقف فى اهتمامه بالفن عند هذين الكتابين ، بل إننا لنجده يتعرض للجمال ، والفن ، والشعر ، وصلة الفلاسفة بالشعراء وغير ذلك من الموضوعات فى العديد من مقالاته ودراساته ( خصوصا فى « المقالات الصغيرة » : Little Essays سنة ١٩٢٠ ، وفى المختارات التى نشرت له بعنوان Obiter Scripta سنة ١٩٣٦ ) .

بيد أن أول ما يبده الباحث فى فلسفة سانتايانا الجمالية إنما هو إنكاره لعلم الجمال أصلا ، ورفضه لإدخال « فلسفة الفن » ضمن فروع الفلسفة الأخرى، على العكس تماماً مما فعل كروتشه . وهو يقول فى ذلك بصريح العبارة : « إننى لا أسلم — فى الفلسفة — بوجود فرع خاص يمكن أن نسميه باسم « فلسفة الجمال » ؛ فإن ما اصطلحنا فى العادة على تسميته باسم « فلسفة الفن » لهو — فيما يبدو لى — مجرد دراسة لفظية ، مثلها فى ذلك كمثل فلسفة التاريخ سواء بسواء » [1] ويعود سانتايانا إلى هذا المعنى فى حديثه عن « فلسفة الجمال » بأحد كتبه المتأخرة فيقول : إن لفظ « استطيقا » ليس إلا مجرد لفظ مائع استخدم حديثاً فى الأوساط الجامعية للإشارة إلى كل ما يمس الأعمال الفنية والإحساس بالجمال [2] . وحجة سانتايانا فى هذا الرفض أن « فلسفة الجمال » لا تخرج عن كونها مجموعة من الدراسات المختلطة التى عملت على إيجادها بعض الظروف التاريخية والأدبية . هذا إلى أن ما اعتدنا تسميته باسم « الخبرة الجمالية » لا يمثل خبرة مستقلة قائمة بذاتها ، بل نحن هنا بإزاء خبرة شائعة فى الحياة بأسرها ، فلا سبيل إلى دراستها فى عزلة عما عداها من خبرات حيوية أخرى . ولعل هذا هو السبب فى أن الظاهرة الجمالية قد بقيت موضوعاً مشتركا يتناوله بالبحث كل من الفيلسوف وعالم النفس ومؤرخ الفن والناقد

(1) " Contemporary American Philosophy." edited by Adams & Montague, Macmillan, 1930, vol, II., p. 256.

(2) Santayana : " Obiter Scripta ", London, Constable, 1936, p. 25.

الأدبى ... إلخ . ولكننا لن نكترث كثيراً برفض سانتايانا لكلمة «استطيقا» ، فإننا لو تصفحنا ما كتبه فيلسوفنا تحت عنوان «الإحساس بالجمال» ، و «العقل فى الفن» ، لوجدنا أنفسنا بإزاء فلسفة جمالية ( بالمعنى المفهوم عادة من هذه الكلمة ) تتعرض فى الكتاب الأول لنظرية الجمال ، وتعرض لنا فى الكتاب الثانى فلسفة الفن ، وإن كانت وجهة نظر سانتايانا فى «الإحساس بالجمال» قد بقيت مشوبة بالطابع السيكولوجى ، بينما نراه يتخذ فى «العقل فى الفن» وجهة نظر الفيلسوف الأخلاقى الذى يهتم بتحديد وظيفة الفن فى الحياة الإنسانية عموماً [1] .

ولو أننا حاولنا الآن أن نستقصى معنى كلمة «فن» فى فلسفة سانتايانا ، لوجدنا أن فيلسوفنا يقيم تفرقة واضحة بين معنيين مختلفين للفن : معنى عام يجعل من الفن مجموع العمليات الشعورية الفعالة التى يؤثر الإنسان عن طريقها على بيئته الطبيعية ، لكى يشكلها ويصوغها ويكيفها ، ومعنى خاص يجعل من الفن مجرد استجابة للحاجة إلى المتعة أو اللذة : لذة الحواس ومتعة الخيال ، دون أن يكون للحقيقة أى مدخل فى هذه العملية ، اللهم إلا بوصفها عاملا مساعداً قد يؤدى إلى تحقيق هذه الغاية ؛ وهو المعنى الذى نقصده حينما نتحدث عن «الفنون الجميلة» fine arts ( بما فيها فنون الصوت ، والحركة ، واللغة ) .
والفن بالمعنى الأول إنما هو عبارة عن غريزة تشكيلية شاعرة بغرضها ؛ بحيث أنه لو قدر للطير وهو يبنى عشه أن يشعر بفائدة ما يصنع ، لصح أن نقول عنه إنه يمارس نشاطاً فنيا . وتبعا لذلك فإن الفن بمعناه العام هو كل فعل تلقائى يعززه النجاح ويحالفه التوفيق ، بشرط أن يتجاوز البدن ، لكى يمتد إلى العالم فيجعل منه منبها أكثر توافقاً مع النفس . وبهذا المعنى يكون الفن عاملا حيويا فعالا يلعب دوراً هاما فى «حياة العقل» Life of Reason ، ما دام الفن هو تلك الأداة الناجعة التى تعدل من البيئة القائمة على الوجه

---

(1) Jacques Duron : « La Pensée de G. Santayana », Nizet, 1950, p. 295.

الأحسن ، لكى تتمكن عن هذا الطريق من تحقيق أغراضها وتنفيذ مقاصدها . وقد يبدو — لأول وهلة — أن مفهوم « الجمال » لا يدخل على الإطلاق فى تعريف « الفن » بهذا المعنى الواسع ، ولكن من المؤكد أن « القيم الجمالية » ( بوصفها قيما جوهرية باطنة فى أعماق الوجود ) هى التى تضمن لأهداف الحياة اكتمال تحققها . ولهذا يؤكد سانتايانا أن العلاقة وثيقة بين مفهوم « الجمال » ومفهوم « الفن » ، خصوصاً بالنسبة إلى الفنون الجميلة التى هى فى صميمها ضروب واعية من الإنتاج يفترض فيها أن تجىء متضمنة لبعض القيم الجمالية ( او الاستطيقية ) [1] .

وإذا كان للفن — فى نظر سانتايانا — وظيفة حيوية هامة ، فذلك لأنه يضمن لنا الانتقال من مرحلة النشاط المقيد أو الفاعلية المستعيدة إلى مستوى النشاط الحر أو الفاعلية المنطلقة . فالإنسان الذى يجد نفسه أسيراً لبعض الضرورات العملية والمهام الواقعية ، سرعان ما يتحقق من أن فى وسعه تعديل بيئته وخلق الجو الملائم لغاياته ، وعندئذ لا يلبث أن يستغل ما فى الواقع من إمكانيات ، آملا من وراء ذلك أن يهبط بمثله الأعلى إلى عالم الواقع ، محققاً لنفسه ضرباً أسمى من الإشباع . وحين يعرف الإنسان كيف يحقق ضرباً من التناسق أو التلاؤم بين أفكاره من جهة ، وأفعاله من جهة أخرى ، فهنالك يكون فى وسعه أن يضمن لنفسه من النجاح أو الانتصار ما يكفل له « الرضا » أو « الاستمتاع » . وهنا يجىء الفن فيكون بمثابة « نظام للقلب والخيال » يعلم صاحبه ذلك العمل الشاق الذى لا بد له من النهوض به للوصول إلى حالة « الإشباع » ، ألا وهو العمل الضرورى لبناء الحياة ، وتحقيق الأعمال الناجحة . وتبعاً لذلك فإن فى الفن انتقالا من المادة إلى الصورة ، أو بالأحرى من المادة الجامدة إلى المادة المرنة المتكيفة مع الرغبات الإنسانية . وحين يتحرر الإنسان من عبودية الطبيعة لكى يصل إلى حرية الروح ، فهنالك لا يعود

---

(1) G Santayana : « Reason in Art », N—Y., Scribner, 1905, pp. 13—15 & p. 34.

رائده هو الإنتاج من أجل استهلاك ثمرة فعله ، بل يصبح فى وسعه أن يتأمل تلك الأعمال التى أنتجها باعتبارها أعمالا جميلة تعبر عن نشاطه الإبداعى الخاص . وهنا لا يكون الفن مجرد مدرسة للحياة ، بل يكون أيضا بمثابة الصانع الذى ينتج لنفسه ما هو فى حاجة إلى استهلاكه ، أو بمثابة الحارث الذى يحصد ثمار عمله . ولا شك أن النشاط الفنى — بهذا المعنى — إنما هو مظهر لاستمتاع العقل البشرى بأعظم ثمرات إنتاجه ، وأسمى آيات إبداعه [1] .

وسانتايانا حريص كل الحرص على تمييز « القيم الجمالية » عن كل من « القيم الأخلاقية » و « القيم العملية » ، فنراه يقرر أولا أن القيم الجمالية — على العكس من القيم الأخلاقية — قيم إيجابية تمدنا بلذات حقيقية ، فى حين أن القيم الأخلاقيـة قيم سلبية تقتصر مهمتها على اجتناب الألم ومحاربة الشر . والواقع أن عالم الأخلاق إنما هو عالم الواجب ، والإلزام ، والتكليف ، والصراع ضد الخطيئة ، فى حين أن عالم الفن إنما هو عالم الحرية ، والانطلاق ، والاستمتاع ، واللذة الخالصة النقية . ومن هنا فقد اقترنت الأخلاق بالنشاط الجدى الشاق ، بينما اقترن الفن باللعب أو النشاط الحر المنطلق . ولهذا يقرر سانتايانا أن الإحساس بالجمال إنما هو إحساس بوجود « خير » محض إيجابى تماماً . وهناك سمة ثانية تميز « القيم الجمالية » عن كل من « القيم الأخلاقية » و« القيم العملية » ، وتلك هى أنها مكتفية بذاتها ، دون أن تكون مطلوبة لغاية وراءها . فالقيم الجمالية إنما تحمل قيمتها فى ذاتها ، فى حين أن ما عداها من القيم إنما هى مجرد « أدوات » أو « وسائط » تُطْلَبُ فى العادة لغايات أو «مقاصد» . ومعنى هذا أن ثمة ضرورات عملية هى التى تخلع على النشاط الأخلاقى كل ماله من قيمة ، فى حين أن قيمة النشاط الفنى مستقلة تماماً عن شتى الظروف العملية ( فردية كانت أم اجتماعية ) . وهذا هو السبب فى أن النشاط الفنى لا يتجلى على حقيقته إلا حينما تختفى مطالب الحياة الملحة ، وضرورات التكييف

---

(1) G. Santayana : « Reason in Art », Scribner, pp. 27 — 33.

العاجلة ، فيصبح عندئذ فى وسع الإدراك الحسى أن يمارس نشاطه فى تلقائية ، وحرية ، وخصوبة . ومن هنا فإن الفارق بين القيم الجمالية من جهة والقيم الأخلاقية والعملية من جهة أخرى ، إنما هو كالفارق بين اللعب من جهة ، والعمل من جهة أخرى ، أو كالفارق بين اللذة من جهة ، والإلزام من جهة أخرى . وليس معنى هذا أن كل لعب لابد بالضرورة من أن يكون مقترناً بالجمال ، أو أن كل لذة لا بد بالضرورة من أن تكون لذة جمالية ، وإنما كل ما نحن حريصون على تقريره — فيما يقول سانتايانا — هو أن الخبرة الجمالية تمثل نشاطاً متحرراً — فى جانب منه على أقل تقدير — من ضغط الحاجة وقسر الضرورة ، وبالتالى فإنها تقترب فى كثير أو قليل من ذلك النشاط الانطلاقى الحر الذى اعتدنا تسميته باسم « اللعب » .

ولكن ، إذا كان الجمال « متعة » أو « لذة » ، أفلا يمكن أن نميز « المتعة الجمالية » أو « اللذة الفنية » عما عداها من متع أو لذات ؟ هنا يهاجم سانتايانا بعض النظريات التقليدية فى الجمال — وعلى رأسها نظرية كانت Kant — فيقرر أن الكثيرين قد توهموا أنه لا بد للمتعة الجمالية من أن تكون نزيهة عديمة الغرض ، وكأن المرء حين يجد نفسه بإزاء موضوع جمالى فإنه لا يفكر مطلقاً فى السعى نحو امتلاكه أو العمل على الظفر به . حقا إن تقدير أية لوحة من اللوحات لا يختلط فى العادة بالرغبة فى شرائها ، ولكن من الطبيعى أن تكون هناك علاقة وثيقة بين الحافزين . فليس ما يمنعنا من القول بأننا نشتهى اللذات الجمالية كما نشتهى غيرها من اللذات ، إن لم نقل بأن صعوبة الحصول على بعض اللذات الجمالية قد تتسبب فى زيادة قيمتها فى نظرنا ، كما هو الحال بالنسبة إلى الأحجار الكريمة سواء بسواء . وما دامت اللذة الجمالية — مثلها فى ذلك كمثل كل ما عداها من لذات — إنما هى فى جوهرها لذات شخصية ، فلا موضع للقول — فيما يرى سانتايانا — بأنها أقل من غيرها أنانية أو نفعية . وأما القول بأن اللذات الجمالية لذات « كلية » أو « عامة » (كما زعم كانت) ، بدعوى أن المرء حين يحكم على أى شىء بأنه « جميل » ، فإنه يعنى بذلك أن هذا الشىء « جميل فى ذاته » ، وأنه لا بد من أن يبدو كذلك

فى أعين الآخرين ، فإن سانتايانا يرد عليه بقوله إن الواقع يشهد بخلاف ذلك تماماً : فإن تنوع الأذواق فى الميول وأساليب التربية الفنية دليل قاطع على استحالة الوصول إلى « أحكام كلية » فى مضمار الجمال . ولو أننا سلمنا — على العكس من ذلك — بأن أحكامنا الجمالية هى دائماً أحكام نسبية محلية ، لكان فى هذا التواضع ما يسمح لنا بالتلاقى مع غيرنا من البشر ، بدلا من الاقتصار على تجريح أحكامهم ، وإدانة أذواقهم . ولا شك أن مثل هذا التسامح الجمالى إنما هو وحده الكفيل بإظهارنا على ما فى تاريخ الفن من « روائع » تشهد باختلاف الأمزجة وتنطق بتعدد الأذواق[1] .

والحق أننا إذا كنا نخلع على تقديراتنا الجمالية طابعا كليا ، فما ذلك إلا لأننا نتوهم أن ضروب الجمال التى نعجب بها إنما هى باطنة فى صميم الأشياء ، لا فى ذواتنا نحن . ولكننا لو عرفنا أن القيمة بطبيعتها ذاتية ، لأدركنا أن تمسكنا بمبدأ « موضوعية القيم » إنما هو ناشئ عن اختلاط انطباعاتنا بإدراكاتنا الحسية . ولكن هذا الوهم نفسه قد يعيننا على فهم طبيعة الإحساس بالجمال : فإن ارتباط إدراكنا الحسى للموضوع الملائم بذلك الإحساس السار المتولد عنه ، هو الذى يجعلنا نتوهم أن الجمال باطن فى صميم هذا الموضوع . ولهذا يعرف سانتايانا الجمال بقوله : « إنه تلك اللذة المتجسمة فى صميم الموضوع » ، أو تلك المتعة الباطنة فى صميم الشىء (الملائم) ، بشرط ألا ترتبط هذه اللذة ( أو المتعة ) بحاسة واحدة من حواسنا . وكما أن الحقيقة هى تضافر الإدراكات الحسية ( أو تآزرها ) ، فإن الجمال أيضاً هو تضافر اللذات . وآية ذلك أننا قلما نقول عن الرائحة العطرية المنبعثة عن زجاجة من زجاجات العطور انها جميلة ، ولكننا نقول عن الرائحة الذكية المنبعثة عن إحدى حدائق الزهور إنها رائحة جميلة ، لأنها تزيد من ذلك السحر المحسوس الماثل فيما حولها من الموضوعات ، فتزيدها جمالا على جمال . ولهذا يعرف سانتايانا الجمال بقوله « إنه اللذة المتحققة موضوعيا » . وهو يقول فى ذلك بأسلوبه الشاعرى

(1) Santayaoa : "Sense of Beauty", p. 41.

الجميل : « إنه إذا قدر لخيط اللذة الذهبي أن ينفذ إلى نسيج الأشياء الذى لا يكف عقلنا عن نسجه ، فإنه عندئذ لا بد من أن يضفى على العالم المرئى ذلك السحر الخفى السرى الذى نسميه فى العادة باسم الجمال[1] » .

وقد يعجب الباحث حين يرى سانيايانا يدخل مفهوم « اللذة » فى تعريفه للجمال ، ولكن الحقيقة إن إعجاب سانتايانا باليونان قد أملى عليه اعتبار اللذة عنصراً هاماً من عناصر الظاهرة الجمالية ، بما جعله يعد « الجمال » قيمة خالصة إيجابية ، وكأن « الجمال » عنده قد بقى كما كان عند أفلاطون وأرسطو انسجاماً وكمالا ، وتحققا إيجابيا محضاً . وعلى حين أن مظم مفكرى العصر الحديث قد تخلوا عن هذا المفهوم الكلاسيكى للجمال ، خصوصاً وأن الحركات الفنية الحديثة قد أدخلت فى هذا المضمار مفاهيم جديدة مثل مفهوم « الجلال » Sublime ، ومفهوم « التعبير » ، نجد أن سانتايانا قد ظل متمسكا بالفكرة اليونانية القديمة عن « الجمال » باعتباره قيمة إيجابية خالصة . ولا شك أن فيلسوفنا حينما أبى أن يفسح للقيم السلبية أى مكان فى علم الجمال ، فإنه قد استبعد تماماً فكرة « القبح » من مجال الدراسات الجمالية ، فضلا عن أنه قد اقتصر على استعارة نماذجه الفنية من أعمال الكلاسيكيين وحدهم ، دون الاهتمام بتطبيق فكرته الجمالية على الأعمال الرومانتيكية أيضاً . هذا إلى أن سانتايانا قد أخذ عن شيلر Schiller فكرته فى التوحيد بين « الفن » و « اللعب » ، على اعتبار أن الطبيعة البشرية إنما تتحقق على الوجه الأكمل فى لحظات « اللعب » ، لا فى لحظات « العمل » . ولكن سانتايانا لم يقتصر على القول بأن النشاط الفنى نشاط انطلاقى حر ، بل هو قد حرص أيضاً على إعطاء الصدارة للقيم الفنية الحرة الإيجابية المكتفية بذاتها ، على القيم الأخلاقية المقيدة السلبية المفتقرة دائماً إلى غيرها . ولما كانت القيم الجمالية مستقلة تماماً عن « المنفعة » و « الأخلاق » ، فليس بدعاً أن نجد فيلسوفنا ينسب إليها قيمة أعظم ، باعتبارها مصدراً لضروب أنقى وأكمل من « الإشباع » . ويمضى سانتايانا

(1) Ibid., pp. 49 — 50.

إلى حد أبعد من ذلك فيحاول فى كتابه « الإحساس بالجمال » إقامة « أخلاق جمالية » على اعتبار أن الفضائل العليا ( من أمثال الشرف ، والصدق ، والنظافة وغيرها ) إنما هى فضائل جمالية مبعثها نفور الضمير من القبح أو الدمامة التى ينطوى عليها كل سلوك أخلاقى لا يراعى أمثال هذه المبادئ . وهكذا يعود سانتايانا إلى الفكرة اليونانية القديمة التى كانت تجمع بين الخير والجمال فى مفهوم واحد : « kalokagathia » لكى يقرر أن المطلب الجمالى الذى يقضى بالخير الأخلاقى إنما هو أجمل ثمرة من ثمار الطبيعة البشرية (١) . ولو قدر للتجربة الجمالية التى يعيشها المرء فى بعض اللحظات الممتازة من حياته أن تلقى ظلالها على كل وجوده ، لكان فى استطاعته أن يصل إلى فن جديد من فنون الحياة يكون بمثابة تفتح تام لكل إمكانيات الطبيعة البشرية . وهنا يكتسب « مذهب اللذة » طابعاً جمالياً على يد سانتايانا فتصبح كل فضيلة حقيقية إنما هى تلك التى يمكن أن تندمج فى لذة جمالية ، بحيث يتسبب عنها تزايد إحساس الموجود البشرى بغبطة الحياة . وتبعاً لذلك فإنه يستوى فى نظر سانتايانا أن نقول إن الموضوع جميل ، أو أن نقول إننا سعداء ، ما دام كل « موضوع جمالى » إنما هو « تكنيك لذة » ! (٢)

غير أن هذا الجمع بين مفهوم « الجمال » ومفهوم « اللذة » قد أثار الكثير من الاعتراضات ، خصوصاً وأن تذوق الجمال ليس مجرد إدراك حسى ، وإنما هو إدراك لقيمة ، أو اكتشاف لدلالة جمالية هيهات لأى مظهر حسى أن يستوعبها بتمامها . وليس أيسر على الباحث — بطبيعة الحال — من التوحيد بين « الفن » من جهة وبين « المتعة الجمالية » من جهة أخرى ، ولكن أليس تعريف الفن بالاستناد إلى ما يتولد عنه من لذة إنما هو ( كما قال تولستوى ) أشبه ما يكون بتعريف الطعام بالاستناد إلى ما يسببه لنا من لذة ؟ . . . الواقع أنه كما أن المهم بالنسبة إلى الطعام إنما هو الوقوف على قيمته الغذائية فى حياة

---

(1) G. Santayana : " Sense of Beauty ", p. 31.
(2) J. Duron : " La Philosophie de G. Santayana ", 1950, p. 3o6.

الكائن العضوى بصفة عامة ، فكذلك نجد أن المهم بالنسبة إلى الفن إنما هو الكشف عن الدور الذى يقوم به فى حياة الإنسان ، باعتباره مظهراً من مظاهر الوجود البشرى . وإذن فإننا إذا أردنا أن نقف على ماهية الفن ، كان علينا أولا وقبل كل شىء أن نكف عن اعتباره مصدر لذة ، لكى نحاول دراسته باعتباره وسيلة من وسائل « الاتصال » بين الناس [1] . وحتى لو سلمنا ( جدلا ) مع سانتايانا بأن « اللذة » عنصر جوهرى هام من عناصر « الفن » ، فلا بد لنا من أن نتذكر أننا هنا بإزاء لذة من نوع خاص : لأنها لذة تبدو للذهن محملة بالمعانى ، عامرة بالدلالات. ولو أننا عمدنا إلى تحليل الخبرة الجمالية لتبين لنا ( كما لاحظ كل من كانت وشيلر ) أن « اللذة » التى تقترن بهذه الخبرة إنما هى مظهر لتوافق الطبيعة والعقل ، أو لانسجام « عالم الظواهر » مع « عالم المطلق » . وليست فكرة سانتايانا عن « الكمال » ( الذى تشير إليه كل خبرة جمالية ) سوى تعبير عن إيمانه الضمنى بقيمة « الجمال » من حيث هو مظهر لانسجام « الداخل » مع « الخارج » ، أو لتوافق « الطبيعة البشرية » مع « العالم الخارجى » . وإذن فإن فكرة « اللذة » لا تكفى وحدها لتفسير « الجمال » . وإنما لا بد لنا من أن نفهم « الخبرة الجمالية » فى ضوء فكرة سانتايانا عن توافق الموجود البشرى مع الواقع ، فى اللحظة التى يتم فيها تلاقى الحواس والمخيلة مع موضوع رغبتهما . ومن هنا فإن « الجمال » ليبدو — فى نظر سانتايانا — بمثابة أوضح مظهر « للكمال » ، وأعظم دليل على إمكان تحققه . ولما كان « الكمال » هو المبرر الأوحد للوجود ، فلا غرو أن تكون « للجمال » أهميته فى تدعيم « الحياة الأخلاقية » . ولهذا يؤكد سانتايانا أن الجمال هو الضامن لإمكانية توافق النفس مع الطبيعة ، وبالتالى فإنه سبب كاف للإيمان بسمو « الخير الأخلاقى » [2] . ومثل هذه النتيجة تقرب مذهب سانتايانا فى اللذة الجمالية من شتى المذاهب المثالية فى الفن ، ما دامت قيمة الفن إنما تنحصر فى الطابع الأخلاقى الذى يضفيه النشاط الفنى على الحياة الإنسانية بصفة عامة .

---

(1) Tolstoi : "Qu'est - ce - que l' Art ", p. 58.
(2) " Sense of Beauty" , p. 270.

فإذا ما انتقلنا الآن من الحديث عن طبيعة الجمال إلى الحديث عن مقومات الجمال ، وجدنا أن سانتايانا يحصر هذه المقومات فى عناصر ثلاثة : المادة ، والصورة ، والتعبير . — والعنصر الأول من هذه العناصر إنما يشير إلى اللذات الحسية التى توفرها لنا الحواس المختلفة ، مع ملاحظة اختلاف حظ كل منها فى درجة ( ونوع ) « اللذة » التى يمدنا بها . وربما كانت « لذات البصر » هى أقوى اللذات وأشدها تأثيراً ، بدليل أن فكرة « الجمال » نفسها قد نشأت لدى الإنسان عن بعض « المعطيات البصرية » ، فضلا عن ارتباط الخبرة الجمالية بالإدراك الحسى ، مما جعل كلمة « شكل » ( أو « صورة » forme ) تكاد تصبح مرادفة لكلمة « جمال » . ولو أننا نظرنا إلى « المحسوس المرئى » لوجدنا أن جمال الألوان فيه إنما هو المظهر الأول الذى تدركه منه أعين المشاهدين ، وبالتالى فإن اللون أقدر عناصر الموضوع الحسى على استثارة إعجابنا وتوليد اللذة فى نفوسنا (كما يبدو بوضوح لدى الأطفال ، ولدى جماعة المصورين ، ولدى غيرهم ممن يرون فى الألوان أقوى تعبير عن نضارة الأشياء ) . والحق أن تأثير الألوان ليس مجرد تأثير حسى ، بل هو تأثير عاطفى ( أو وجدانى ) أيضاً بدليل أن منظر غروب الشمس ، ومنظر الزجاج الملون فى بعض الكاتدرائيات ، يثير فى النفس من « الارتباطات المتنوعة » associations ما يخترق الحواس عبر القلوب ، فتنفعل له النفس والجسم معاً ...

وللوظائف الحيوية — فى نظر سانتايانا — دور هام فى إدراك الجمال الحسى ، لأن كل قوة الشىء الجميل إنما تتوقف على سلامة هذه الوظائف ، خصوصاً وأن «الصحة» هى الشرط الأساسى الذى تستند إليه سائر اللذات . والواقع أن الوظائف الحيوية إنما هى التى تمدنا بالطاقة الفائضة اللازمة لكل من اللعب ، والنشاط الفنى ، والتذوق الجمالى نفسه . ونحن لا نفطن فى العادة إلى هذه الوظائف ، نظراً لأنها لا تملك عضواً خاصاً بها ، أو بالأحرى لأن العضو الخاص بها باطن فى صميم الجسم . ولكن من المؤكد أنه لولا تلك الوظائف الحيوية ، لفقد العالم فى نظرنا الشىء الكثير من روعته وبهائه . وحسبنا أن

نتذكر الدور الكبير الذى تضطلع به الغريزة الجنسية فى انتشار الشعور الجمالى ، لكى نتحقق من أهمية هذه الوظيفة الحيوية فى مضمار النشاط الفنى . ولا غرو ، فإن الغريزة الجنسية — عند الإنسان — لم تقتصر على حل مشكلة التكاثر ، بل هى قد أخذت على عاتقها حل هذه المشكلة بما يتلاءم مع طبيعة النوع البشرى ، فكان من ذلك أن اقترنت بعملية التكاثر أرجاع عديدة وارتباطات متنوعة عملت على إضفاء هالة من السحر والجمال والسمو على علاقة الرجل بالمرأة . ولما كانت الرغبة الجنسية لدى الإنسان رغبة مستمرة لا ترتبط ببعض المواسم الخاصة ، فقد استطاعت هذه الرغبة أن تتحرر من الحاجة المباشرة ، كما جاءت بعض الغرائز الأخرى فانضافت إليها ، وأصبح فى وسع الإنسان أن يركز اهتمامه فى صفات موضوع الحب ، أو أن يحوله نحو موضوعات أخرى ، مما عمل على ظهور اهتمامات ثانوية حول موضوع الغريزة الأصلى ، فوجد النشاط الفنى مجالا واسعاً لممارسة حبه للجمال وولعه بالصفات الجميلة . » وكما أن القيثارة التى جعلت فى الأصل للتذبذب مع حركات الأصابع قد تهتز لأية نسمة من الهواء ، فإن طبيعة الرجل التى خلقت فى الأصل للإقبال على المرأة والانتباه إليها ، قد تستجيب أيضاً لمنبهات أخرى ، ومن ثم فإنها قد تذوب حناناً لكل ما فى الوجود[1] » .

وإذا كانت النظريات المثالية — فى علم الجمال — قد دأبت على احتقار المحسوس وازدراء الجمال الحسى ، فإن سانتايانا يؤكد أن العنصر الحسى (أو المادى) فى الجمال إنما هو الدعامة الأولى ، بل الركيزة الأصلية ، التى يقوم عليها كل تأثير فنى . ومعنى هذا أنه بمجرد ما يختفى العنصر المادى من أى موضوع جمالى فإن الانفعال المرتبط بهذا الموضوع لابد من أن يصبح سطحياً ، ضعيفا ، إن لم يختف على الإطلاق . ولا غرابة فى ذلك مطلقا ؛ فإن كل شىء لابد من أن يصبح عديم التأثير ، بمجرد ما تضعف المادة ، أو بمجرد ما تصبح جدباء . ولو لم يكن البارثنون مصنوعاً من الرخام ، أو لو لم تكن النجوم وضاءة ذات نار ، لكانت بلا شك أشياء ضعيفة لا تنطوى على أى تأثير . حقا إن المادة ليست كل شىء فى الجمال

(1) Santayana : " Sense of Beauty ", p. 56.

( فإن جميع المساكن المبنية بالرخام ليست بالضرورة مساكن جميلة ) ، ولكن من المؤكد أن المادة هي مبدأ ( أو بداية ) الجمال ، كما أن الإحساس هو مبدأ ( أو بداية ) المعرفة . وليس من مظاهر النبل في شيء أن ينعدم لدى المرء كل إحساس بالقيم المادية للموضوع الجميل ، بل ربما كان الأدنى إلى الصواب أن يقال إن انعدام مثل هذه الحساسية لهو الكفيل بإثارة شكوكنا حول مدى مشروعية « الانفعال الجمالي » في مثل هذه الحالة . ولهذا يؤكد سانتايانا مرة أخرى أن المادة هي بالضرورة الدعامة الأساسية لكل ظاهرة جمالية[1] .

ثم ينتقل فيلسوفنا بعد ذلك إلى الحديث عن العنصر الصوري (أو الشكلي) Formal في الجمال فيقرر أن إدراك الجمال الصوري يستند إلى فسيولوجية الأجهزة الحسية . وهنا يدرس سانتايانا « الأشكال البصرية » فيقول إن لدى العين حركة غريزية تجعلها تركز كل انطباع حسي على ذلك الجزء المركزي من الشبكية ، ألا وهو الجزء الذي يملك أكبر درجة من الحساسية . وحين تقوم العين بهذه الحركة فإنه سرعان ما يترتب عليها مجموعة متوالية من الإحساسات العصبية التي يقترن بها تنبيه عام لسلسلة من النقاط الماثلة على الشبكية ، كل بحسب كيفيتها الخاصة أو موضوعها الخاص . وسرعان ما تكتسب هذه الإحساسات نزوعاً واضحاً نحو التكرر بعضها مع البعض الآخر ، بحيث أنه بمجرد ما يحدث أي انطباع حسي على أية نقطة من النقاط على السطح الخارجي للشبكية ، فإن مثل هذا الانطباع سرعان ما يقترن بتهييج في مركز الإبصار نفسه يسير في حركته جنباً إلى جنب مع حركة نقاط الشبكية التي تعرضت للتنبيه . وهكذا تتكون شبكة من الارتباطات يتحقق عن طريقها نوع من الاقتران بين إحساس أية نقطة سطحية من نقاط الشبكية وبين مجموع النقاط الأخرى ، وكأن العلاقة بينهما هي علاقة النقاط الهندسية بالمستوى أو المجال الذي توجد فيه . وتبعاً لذلك فإن للأشكال الهندسية قيماً

---

(1) Ibid ; pp. 78 — 81.

( وانظر أيضا .Duron : " La Pensée de Santayana ", p. 311 )

جمالية مختلفة ( أو متباينة ) ، نظراً لاختلاف الجهد الحسى والعضلى الذى تقوم به العين لإدراك كل شكل من هذه الأشكال . ولنضرب لذلك مثلا فنقول إن العين حين تدرك « الدائرة » ، إنما تقوم بمجموعة من التوترات العضلية الموضوعية التى تتسم بنوع من الاتزان أو التعادل ، فلا تلبث أن تجد نفسها مضطرة إلى الارتداد نحو المركز ، وكأنما هو من الدائرة بمثابة مركز ثقل ، مما يولد لدى المرء ضرباً من الإحساس بالاستواء أو التكافؤ المطلق ، وهو الإحساس الذى يشعرنا من جهة بالنقاء الجمالى للدائرة كشكل هندسى ، ومن جهة أخرى بفقر الدائرة ورتابتها ( إن لم نقل دمامتها ) كصورة جمالية . وأما حينما توجد العين بإزاء شكل بيضاوى Ellipse ، فإنها لا تستشعر مثل هذا الملل ( أو هذه الرتابة ) ، نظراً لأنها تجد نفسها مضطرة إلى القيام بحركة تنظم بمقتضاها أجزاء هذا الشكل ، وتخضع بعضها للبعض الآخر ، وبالتالى فإننا نلاحظ فى هذه الحالة تنوع التوترات الموضوعية التى تقوم بها العين ، مما يؤدى إلى خصوبة التأثير أو ثراء الانطباع الحسى المترتب على إدراك العين لمثل هذا الشكل الهندسى . وهناك أشكال هندسية أخرى أكثر تعقيداً وأشد انحناء ، مما يؤدى إلى زيادة الإيقاع الذى تقوم به عضلات العين فى حركاتها الطبيعية ، ولهذا فإننا نشعر بارتياح أكبر لمشاهدة تلك الأشكال ، وقد نطلق عليها اسم « الأشكال الهندسية الرشيقة[1] » .

وسانتايانا يلاحظ أيضا أننا إذا كنا كثيراً ما نسر لرؤية « الأشكال المتناظرة » : Symetrical forms ، فما ذلك إلا لأن « التناظر » يعبر عن الإحساس بالتكافؤ والاقتصاد ، نتيجة لتوازن التوترات العضلية التى تقوم بها العين حين تدرك الأشياء المتناظرة ، فضلا عن ارتياح النفس لتحقق الشىء المنتظر ، واستمتاعها بالإيقاع الذى درجت عليه ، واغتباطها للتعرف على الشىء الذى سبقت لها رؤيته . فالتناظر إنما هو حالة خاصة من حالات

(1) Santayana : "Sense of Beauty. ", pp. 88 — 91. ( gracious forms ).

« الوحدة فى التنوع » ( أو الكثرة ) « unity in variety » ، وسانتايانا يسلم بالنظرية الكلاسيكية فى الجمال فيعتبر هذا المبدأ مبدأ أساسياً من المبادئ الجوهرية لجمال الشكل . وهو هنا يتابع فشنر Fechner فى تصنيفه العام للأشكال ، فيحدثنا عن طبيعة « التعدد » أو « التنوع » المراد توحيده فى كل حالة من الحالات ، لكى يبين لنا أن جمال الشكل إنما يتوقف فى خاتمة المطاف على « تركيب » أو « بنية » structure كل « موضوع جمالى » على حدة .

حقا إننا قد نسر لرؤية الامتداد الشاسع للسماء الزرقاء ، أو قد نجد متعة كبرى فى تملى منظر النجوم العديدة المتناثرة فوق رءوسنا ، وكأن « الكثرة » وحدها قد تولد لدينا ضرباً من اللذة الجمالية ، ولكن الحقيقة — فيما يرى سانتايانا — أن الكثرة هنا مقترنة بضرب من « الاطراد » أو « التجانس » مما يوحى إلينا بأن ثمة « وحدة » تكمن من وراء هذا « التعدد » . فنحن نشعر بأن السماء هى بمثابة « أرضية » متجانسة تبرز من فوقها أشكال السحب أو أضواء النجوم ، فترتاح أبصارنا لرؤية تلك الصور العديدة التى تتمايز فوق هذه « الخلفية » المشتركة ، وكأننا نحس بالفضاء المحض الذى يجمع بين كل تلك الأشكال المتعددة . ولكن هذا الضرب من « الجمال الصورى » لا يخلو من رتابة وضعف ، من حيث قدرته التعبيرية ، وذلك لأن عنصر « التنظيم » أو « البناء » غير متوافر فيه . وأما حينما تجىء الذاكرة فتجعلنا نتعرف فى أشكال السحب المتناثرة فى الأفق على صور بعض الحيوانات أو المشاهد المألوفة لدينا ، فهنالك تتضاعف اللذة الجمالية التى نحس بها عند رؤيتنا لتلك الأشكال : ولا شك أن « النماذج » types التى سبق لنا تحصيلها فى خبرتنا الجمالية الطويلة هى التى تقوم بمهمة « تنظيم » أو « بناء » تلك الأشكال ، فتنكشف لنا القيم الجمالية لأمثال هذه الموضوعات من خلال تجربتنا الفنية السابقة . وهنا يلعب قانون اللذة دوره الهام فى تحديد كيفيات الموضوعات الجمالية السارة ( أو الملائمة ) ، خصوصاً وأننا — فيما يقول سانتايانا —

« لا نعرف ما هو « المثل الأعلى » the Ideal ، إلا لأننا نلاحظ ما يروقنا ( أو ما يسرنا ) فى العالم الواقعى »[1] .

وهنا قد يقال إنه إذا كان للشىء الجميل ثراؤه وخصوبته ، فما ذلك إلا لأنه يثير لدينا إحساساً غامضاً مختلطا يجعلنا عاجزين تماما عن تحديد مضمونه أو فهم تعبيره أو تعيين صورته . وأصحاب هذا الرأى يقررون أن الصورة الجمالية الحقة إنما هى تلك الصورة الخصبة العامرة بآلاف من الصور الممكنة ، فلا يكاد المرء يشاهدها حتى يجد نفسه بإزاء جمهرة عديدة من الأشكال والأطياف والصور . وبهذا المعنى يكون موطن الجمال فى « الموضوع الجمالى » كامناً — على أوجه التحديد — فى جانبه الخفى المضمر ، فلا يكون المنظر الطبيعى مجرد مشهد محدد ، بل يبدو لنا على صورة حقيقة خصبة غنية لا يفصح ظاهرها عن باطنها ، ولا يكون فى وسع العين أن تستوعب شتى جوانبها . وليس من شك فى أن هذا « اللاتحدد » indetermination الذى تتسم به بعض مناظر الطبيعة إنما هو الذى يفسح المجال أمام حواسنا ، ومخيلتنا ، فلا يلبث المرء أن يسقط انفعالاته وأوهامه وأحلام يقظته على تلك الأشكال (أو المناظر الطبيعية) الماثلة أمام ناظريه ، وعندئذ يحس بأن للطبيعة حقا سحرها الذى لا يدانيه أى سحر آخر ! ولكن سانتايانا يحذرنا من الاستسلام لوهم « اللاتحدد » : فإن الجمال — فى رأيه — لا بد من أن يقترن بالشكل ( أو الصورة ) ، و « الشكل » لا بد من أى يجىء « محدداً » . وإذ كان مفهوم « البناء » structure مفهوماً أساسياً من مفاهيم الجمال ، فما ذلك إلا لأن كل موضوع لابد من أن يتخذ « شكلا » ( أو صورة ) ، وإلا لما كان فى وسعه مطلقا أن يؤثر على نفوسنا ، أو أن « يشكل » أحاسيسنا . وليست أهمية « الأسلوب » أو « الطراز » style فى العمل الفنى سوى مجرد تعبير آخر عن أهمية « العنصر الشكلى » ( أو الصورى ) فى الجمال بصفة عامة . والحق أن التقدم الفنى إنما

---

(1) "Sense of Beauty", p. 145.

يسير دائما فى اتجاه التمييز والتحديد ، لا فى اتجاه الانفعال المهوش ، وحلم اليقظة بخيالاته وتهاويله[1] .

ومهما كان من أمر تلك النزعات الرومانتيكية التى تعلى من شأن اللامتناهى ، واللامتحدد ، والغامض ، والمهوش ، فإن سانتايانا يؤكد — على العكس من ذلك تماماً — أن « الكمال » perfection يفترض « التناهى » finitude ، وأن « الجمال » يقتضى « التحديد » precision . فلا بد للفنان من أن يرتد إلى الطبيعة فى صبر وتواضع ، محاولا دراسة ما فيها من « أشكال نموذجية » ، عاكفاً على تعمق أنماطها وتغيراتها ، مهتما دائما بالعمل على ترويض خياله عن طريق هذا الاحتكاك المستمر بالعالم . وسانتايانا حين ينتقد وهم « الكمال اللامتناهى » ، فإنه يكشف عن مزاج كلاسيكى نشأ فى أحضان منطقة البحر الأبيض المتوسط ، وتأثر بدراسة الفن اليونانى القديم . ومن هنا فإنه ليس من الغرابة فى شىء أن نراه يقرن الجمال بمفهوم « البنية » structure ، مؤكداً أن الأشياء لا تكون جميلة اللهم إلا حين تكون قد نجحت فى استبعاد كل عنصر من عناصر « اللاوجود » ، لكى تبدو فى كامل تحددها ووافر امتلائها . ولا شك أن فيلسوفنا هنا إنما يعارض شتى النزعات المثالية ، والخيالية ، والرمزية ، بما فيها سائر الاتجاهات الحدسية القائمة على تهاويل الوجدان وأوهام اللامتناهى[2] !

والواقع أننا لو أنعمنا النظر إلى الطبيعة — فيما يقول سانتايانا — لوجدنا أنها حافلة بالنماذج العضوية المنتظمة ، والعناصر المتماسكة المتسقة ، مما يبرر القول بأن هناك « أشكالا » محددة تتكرر على مرأى من إدراكنا الحسى العادى ، فتكون بمثابة الأسس التى نستطيع بالاستناد إليها أن نتصور العالم تصوراً جمالياً . ولئن كان الإنسان قد احتاج إلى فترة طويلة من الزمن قبل أن

(1) Ibid , pp. 151 152 ( § 37 )

(2) J. Duron : « La Pensée de G. Santayana », Nizet, 1950, p. 316.

يتمكن من استخلاص تلك « النماذج » types ، وانتزاعها من مجرى الحياة العملية النفعية ، إلا أن الجهد الهائل الذى قام به زعماء الفن الكلاسيكى قد عمل على تزويدنا بأنماط شكلية من الإدراك ، كانت بمثابة نماذج طبيعية ومثالية فى الآن نفسه . ومهما كان من أمر تلك المصاعب التى قد يصطدم بها الفن حين يحاول اليوم استعادة تلك « الأشكال » ، فإن من المؤكد أن الطبيعة هى التى تزود الفن بأمثال هذه النماذج . وليس من سبيل أمام الفنان — اليوم — لتجنب خطر الوقوع فى رتابة المواضعات الفنية الأكاديمية من جهة ، وانحرافات الذوق الناجمة عن الرغبة فى التجديد من جهة أخرى ، اللهم إلا بمعاودة الاتصال بالطبيعة وتجديد هذا الاتصال يوماً بعد آخر .

حقا إن سانتايانا يقرب « الجميل » من « النافع » ، فى أكثر من موضع ، على اعتبار أن الكثير من الأشكال الفنية قد صدرت عن بعض الضرورات العملية ( أو الحاجات النفعية ) ، ولكن هذا لا يعنى أن تكون « القيم الجمالية » مجرد « قيم عملية » أو مجرد « وسائط نفعية » . والواقع أن الإنسان فى حاجة إلى التكيف مع الطبيعة ؛ وهذا التكيف نفسه هو الذى أدى بأشكال فن كفن المعمار ( مثلا ) إلى التوافق مع الضرورات العملية ( بما فيها عوامل الوقاية ، والاحتماء ، والإضاءة ، والاقتصاد ، والتملك ، وتنوع المواد الأولية .. الخ ) . ولكن عين الإنسان لم تلبث أن اعتادت أنماطاً معينة من الصور ، نتيجة لتكرر إدراكها لأمثال هذه الأشكال النموذجية ، فأصبح خط المنفعة هو بعينه خط الجمال . ومن هنا فإن سانتايانا لا يسلم مع أفلاطون بوجود « جمال مطلق » يتحكم فى نظام العالم ، بل هو يقرر أن تنظيم العالم قد نشأ عن فعل بعض القوى الآلية ( أو الميكانيكية ) التى حددت لنا بعض « النماذج » أو « الأنماط » ، فلم يكن على إدراكنا الجمالى — من بعد — سوى أن يراعيها فى تذوقه للجمال .

ولسنا نريد أن نسترسل فى شرح مذهب سانتايانا « الطبيعى » فى تفسير الجمال الصورى ، وإنما حسبنا أن نقول إنه إذا كان « الجميل » فى رأى فيلسوفنا

وثيق الصلة « بالضرورى » أو « النافع » ، فما ذلك إلا لأن نطاق « الظواهر الروحية » خاضع هو نفسه لقانون « التكيف » بوصفه قانوناً طبيعياً عاماً . حقا إن النشاط الفنى يمثل « الإنسان مضافاً إلى الطبيعة » (كما يقال عادة) ، ولكن كل مهمة الفنان إنما هى الامتداد « بالمنفعة » بحيث تستحيل إلى « جمال » . وهنا يكون عامل « اللذة » أو « المتعة » بمثابة العامل الأساسى فى صبغ بعض الأشكال التجريدية بقيم جمالية ، نتيجة لما يترتب على إدراكنا لتلك الأشكال من إحساس ملائم يرتبط بفعل بعض التوترات العضلية والحسية . وهكذا يخلص سانتايانا إلى القول بأن « الجمال إنما هو الضامن لإمكان توافق النفس مع الطبيعة[1] » .

فإذا ما انتقلنا إلى العنصر الأخير من عناصر الجمال ، ألا وهو عنصر التعبير expression ، وجدنا أن سانتايانا يفسر « التعبير » باعتباره مجموعة من التأثيرات الانفعالية التى تضفى على المضمون الجمالى لأى عمل فنى دلالة وجدانية خاصة ، تختلف باختلاف الذكريات والارتباطات التى تتولد فى ذهن المتذوق لهذا العمل . وعلى حين أن فيلسوفاً مثل كروتشه Croce قد جعل من « التعبير » ظاهرة جمالية أساسية لا تكاد تنفصل عن « الحدس » ، نجد أن سانتايانا يعد « التعبير » عنصراً مستقلا قائماً بذاته ، وكأنما هو يمثل مجموعة من التأثيرات الخارجية التى تنضاف إلى المضمون الخاص للصورة الجمالية ، مادياً كان هذا المضمون أم صورياً . فالتعبير إنما ينفذ إلى مجال الشعور الجمالى من خلال عملية الاستثارة الوجدانية ، لا من خلال عملية الإدراك الحسى المباشر . وهذا هو السبب فى أن دلالة التعبير قد لا تكون فى أصلها دلالة جمالية ، وإنما هى تكتسب هذه الصبغة من خلال اقترانها بالمضمون المادى والصورى لأى موضوع جمالى . وعلى حين أن جماعة « التعبيريين » (expressionnism قد تصوروا أن لدى « الذات » قدرة على الامتداد إلى « الموضوع » ، من أجل إسقاط مشاعرها عليه ، أو تحقيق ضرب من التطابق بينها وبينه ، نجد أن

---

(1) " Sense of Beauty ", p. 270.

سانتايانا يرفض هذه النظرية التعبيرية ، لكى يؤكد لنا أن القوة التعبيرية التى ننسبها إلى أى موضوع إنما تمثل مجموعة من الشحنات الوجدانية التى انضافت إلى هذا الموضوع نتيجة لارتباطه فى تجربتنا ببعض المواضيع الأخرى أو ببعض العواطف السابقة . وآية ذلك أننا حينما ننسب إلى أى منظر طبيعى جمالا تعبيرياً ، فإننا عندئذ إنما نستعيد فى أذهاننا بعض الذكريات السارة التى ارتبطت بهذا المنظر ، وبالتالى فإننا نخلع عليه سحراً عميقاً نستمده من ذكرياتنا الماضية ونضعه حول المنظر الحاضر كهالة من السعادة نغلف بها هذا الموضوع . وهكذا تجىء هذه الارتباطات الذهنية فتضاف إلى «الموضوع المدرك» ، وتضفى عليه جمالا من نوع آخر هو ما يسميه سانتايانا باسم « جمال التعبير » . وأما كلمة « قوة تعبيرية » expressivity فإن سانتايانا يعنى بها قابلية الإيحاء التى يتمتع بها أى موضوع ، بحيث يكون فى وسع صوره الخاصة أن تستثير فى أذهاننا صوراً أخرى . فليست « القوة التعبيرية » التى يمتلكها أى موضوع سوى دائرة الأفكار التى تحيط به فى الذهن ، ومثل هذه الدائرة لا بد من أن تتنوع بتنوع القدرات الذهنية الموجودة لدى هذا المشاهد أو ذاك . ولكن عنصر « المتعة » لا بد أيضا من أن ينضاف إلى هذه « الأفكار » أو تلك « الخواطر » المستثارة ، وإلا لما كان للتعبير أى مدلول جمالى[1] .

ولابد لنا من أن نتوقف قليلا عند نظرية سانتايانا فى صلة الفن بحياة العقل : فإن هذه النظرية تبين لنا كيف أن الجمال وثيق الصلة بشتى المظاهر الأخرى لكمال الطبيعة ، وبالتالى فإنها ترينا كيف أن الفن على توافق تام مع الإنجازات الأخرى للحياة العقلية . وقد كتب سانتايانا كتابه الثانى فى علم الجمال ، ألا وهو كتاب « العقل فى الفن » Reason in Art لكى يكشف لنا عن طبيعة الفن ، ووظيفته فى التقدم البشرى . وليس فى وسعنا — بطبيعة الحال — أن نأتى هنا بالتفصيل على نظرية سانتايانا فى تفسير نشأة الفن ، وإنما حسبنا أن نقول إن هذه النظرية تطبيق لموقف سانتايانا الفلسفى العام فى

---

(1) Ibid., pp. 196—197.

اعتبار العقل (أو الروح) مجرد ظاهرة عرضية (أو ثانوية) épiphénomène ، بدليل أن فيلسوفنا يعد الفنون بمثابة نتيجة آلية تولدت عن تلقائية الغرائز . فلم تكن المحاولات الفنية الأولى سوى مجرد محاولات عشوائية ، تلقائية ، نتجت عن بعض الحركات العفوية للسلوك البشرى ، مثلها فى ذلك كمثل إشارات الإنسان وضحكه وبكائه وصياحه ونطقه وتجهمه وغيرها من الحركات الأخرى المتوقفة تماما على الحاجة المباشرة . وقد وجد الفرد فى القيام بأمثال هذه الحركات نشاطاً ممتعاً نسبه إلى نفسه ، فلم يلبث أن كرر تلك التجارب الملائمة مستمتعاً بما كانت تنطوى عليه من لذات جمالية ، نظراً لأنه لاحظ أنها تعدل من حالة حساسيته ، وأنها تزوده بضروب جديدة من «الإشباع» . ومن هنا فإن الرقص والموسيقى والشعر ، وشتى فنون الحركة لم تكن فى الأصل ( لدى الإنسان البدائى ) سوى مجرد منافذ لاستنفاد طاقة الإنسان الزائدة ، عن طريق القيام ببعض الحركات التى تغير من وضع الجسم ، أو تنشط بعض طاقاته ، أو تشبع ميله إلى الإيقاع . . . إلخ . ولا شك أن الإنسان حينما فطن إلى « المتعة » التى تنطوى عليها أمثال هذه الحركات العابرة ، فإنه لم يلبث أن حاول البحث عن طريقة ناجعة لتسجيلها وتخليدها حتى لا تزول بسرعة فى دوامة الزمان ، ومن هنا فقد راح الإنسان يبحث عن أشكال أخرى من النشاط تكون أقدر على البقاء ، وسرعان ما تحقق من أن فى استطاعته أن يسجل آثاره على الأشياء فكان من ذلك أن ظهرت فنون البناء والنقش والنحت . . إلخ . ولا شك أن الإنسان الأول حينما استطاع أن يبتنى لنفسه قصراً من الرمل ، فإنه قد وجد فى هذا الفعل دليلا على أن فى وسعه تسخير الأشياء لخدمته ، وبالتالى فإنه لم يلبث أن انصرف إلى تعديل مسكنه وتأنيس طبيعته[1] . وهكذا كانت بداية الفن هى تلك العملية البسيطة التى شعر خلالها الإنسان بأن للفعل الذى يقوم به بعض النتائج العملية المفيدة ، فكان هذا الشعور بمثابة أول معرفة تكنيكية بمعنى الكلمة . والفن هنا كالحياة سواء بسواء : فإنه وإن كان فى أصله تلقائيا يقوم على المحاولة والخطأ ، إلا أنه سرعان ما يثبت كل فعل يضمن له النجاح .

---

(1) Santayana : " Reason in Art " pp. 117—118.

ومعنى هذا أن من شأن الفعل الناجح أن ينظم الصدف السعيدة ، لكى يحيل « المحاولة » إلى « تكنيك » . وهنا تلعب الخبرة دوراً كبيراً فى مساعدة الإنسان على سبر غور إمكانياته ، إذ تمحى من ذاكرة الإنسان آثار المحاولات الفاشلة ، لكى يتسجل فى ذهنه تكنيك « المحاولة الناجحة » ، وعندئذ تتكون لديه بمرور الزمن بعض العادات الصالحة ، ويستحيل النجاح نفسه إلى « حكمة » . ثم لا يلبث الفنان أن يتحرر رويداً رويداً من تلك التلقائية الآلية البدائية ، لكى يشرع فى تصور غاياته ، فيفتح بذلك أمام الإنسان طريقاً للوصول إلى مرحلة الانطلاق أو الحرية ( فى الفن ) ، وبالتالى يضع الدعائم القوية لتوطيد حياة العقل . وبتقدم الفن يصبح فى وسع الإنسانية أن تصطنع فى نشاطها بعض الأدوات الثابتة ، ويصير فى إمكان الإنسان تكييف الأشياء الخارجية مع مطالبه الداخلية ( أو مع قيمة الباطنية ) . ولئن كان العمل الفنى هو فى أصله مجرد « حلم مسجل » ، إلا أن هذا الحلم لم يعد مجرد هبة فردية قد جاد بها عليه شيطان اللحظة العابرة ، بل هو قد استحال إلى رمز نافع للمستقبل ، فأصبح فى استطاعته أن يشق الطريق أمام أعمال فنية أخرى . وقد لا يكون الفنان سوى مجرد « حالم » ، ولكنه « حالم قد ارتضى لنفسه أن يحلم بالعالم الواقعى » . وسانتايانا يسهب فى الحديث عن نشأة الفنون المختلفة ، بما فيها المعمار ، والرقص ، والموسيقى ، والشعر ، وغيرها من الفنون ، لكى يبين لنا كيف أن معظم هذه الفنون قد صدرت فى الأصل عن ضروب غير جمالية من النشاط . فالرأى القائل بنشأة الفن فى استقلال تام عن غيره من مظاهر النشاط البشرى إنما هو رأى متهافت تكذبه حالة الفن فى المجتمعات البدائية ( وفى الحضارات القديمة أيضاً ) . ولئن كان سانتايانا لا يتحدث عن صلة الفن بالسحر magic ، إلا أننا نجده يؤكد أن « الوظيفة الجمالية » المحضة للفنون لم تتضح إلا فى عصر متأخر جداً ، حينما استقلت القيم الجمالية عن القيم العملية والنفعية . ومهما يكن من شىء ، فإن التاريخ شاهد — فيما يقول سانتايانا — على أن مثل الفن كمثل العقل من حيث أن كلا منهما إن هو إلا مظهر لتحقق نجاح الحياة .

وسانتايانا يتوقف طويلا عند فنون اللغة ( من شعر ونثر ) ، لكى يحدثنا عن صلة الشعر بالحقيقة ، ووظيفة اللغة فى الشعر ، وأشهر الشعراء الفلاسفة ( من أمثال لوكريتوس ودانتى وجيته ) ، كما يحدثنا أيضاً عن فن الموسيقى وصلته بحياة العقل ، فضلا عن أننا نجده يسهب فى الحديث عن الفنون التشكيلية وصلتها بالمثل الأعلى الكلاسيكى . . . إلى آخر تلك الدراسات الجمالية العميقة التى يفيض بها كتاب « العقل فى الفن » . ولكن الذى يعنينا بصفة خاصة من كل هذه الدراسة إنما هو حديث سانتايانا عن صلة الفن بكل من الأخلاق والحياة ، فى الفصول الثلاثة الأخيرة من كتابه المشار إليه . وهنا يبدأ فيلسوفنا حديثه باستيعاب الاتجاهات المختلفة الممكنة فى تصور مشكلة الصلة بين الفن والحياة ، فيحصرها فى مواقف أربعة . والموقف الأول من هذه المواقف إنما هو ذلك الذى يفصل الفن تماماً عن الحياة ، بدعوى أن الفن للفن ، وأن النشاط الفنى نشاط غير مشروط ، وبالتالى أنه نشاط مستقل استقلالا تاما عن شتى مظاهر الحياة البشرية الأخرى . ولا شك أن هذا الموقف هو الذى عمل على نشأة « عبادة الجمال » ( على نحو ما عبر عنها بعض الفلاسفة وعلماء الجمال ورجال الفن ) . وأما الموقف الثانى فهو على النقيض تماماً من الموقف الأول : لأنه يستبعد النشاط الفنى من مظاهر النشاط البشرى الجدى ، فيساير أفلاطون فى طرده للشعراء من جمهوريته ، ويحجر على الفن باسم الرقابة الأخلاقية الصارمة . ( ولا يختلف كثيرا عن هذا الموقف موقف أولئك الذين ينسبون إلى الفن وظيفة ترويحية — باعتباره مجرد أداة للتسلية — فى نطاق حياة منظمة تحكمها مقولات الفعل ) . وأما الموقف الثالث فهو ذلك الذى ينسب إلى الفن قيمة نسبية بوصفه مرحلة ضرورية من مراحل التقدم الديالكتيكى للروح البشرية ، وإن كان من شأن هذا التقدم أن يفضى بالضرورة إلى تجاوز الحياة الجمالية ، من أجل الانتقال نحو مرحلة أخرى قد يمثلها العلم أو الأخلاق أو الدين . وأصحاب هذا الاتجاه يعترفون بقيمة الفن ، ولكنهم يخضعونه لمبدأ تقويمى يحكم عليه سلفاً بالبقاء فى مستوى أدنى من

مستويات غيره من مظاهر النشاط البشرى ، ومن ثم فإنهم لا ينسبون إلى الفن أى طابع نوعى باعتباره مجرد مرحلة مؤقتة من مراحل تطور الوعى البشرى . وأما الموقف الأخير ( وهو فى نظر سانتايانا الموقف الأوحد الذى ينصف فى الحكم على الفن ) فهو ذلك الذى يدمج النشاط الجمالى فى صميم الحياة العقلية للوجود البشرى ، باعتباره مظهراً من مظاهر سعى الإنسان نحو تحقيق المثل الأعلى ، وبذلك لا يكون الفن مستقلا تماماً عما عداه من مناشط الحياة الإنسانية ، ولا يبقى بمعزل تماما عن الحياة الجدية ، ولا يظل خاضعاً خضوعاً مطلقاً للأشكال العليا من أشكال الحياة الروحية .

ولا يجد سانتايانا أدنى صعوبة فى البرهنة على تهافت الموقفين الأولين باعتبارهما مجرد اتجاهين خطيرين ينطويان على تجاهل تام لشروط المثل الأعلى العقلى . والواقع أننا حينما نعلى من شأن الفن إلى الحد الذى نجعل معه من النشاط الفنى حقيقة عليا تحمل تبريرها فى ذاتها ، دون أن تكون عليها أدنى تبعة بإزاء أى شىء آخر ، فإننا نجعل من هذه الحقيقة الفنية واقعة جدباء مصطنعة ، لا صلة لها على الإطلاق بالحياة الواقعية ، فى حين أن من واجب الفنان أن يكشف لنا عما فى الوجود من إمكانيات الانسجام أو من ضروب التوافق . وليس أبعدعن الفن ، بل ليس أدعى إلى اليأس، من تلك الاتجاهات الفنية المزعومة التى يحيل أصحابها الفن إلى مجرد مخدر أو أفيون ، وكأن كل مهمته إنما تنحصر فى استثارة خيالاتنا ، وتهييج انفعالاتنا ، دون أن تكون له أدنى صلة بوجودنا الواقعى أو بسعادتنا الحقيقية . ولاشك أن الفن حين يقف عند الأوهام والمظاهر ، فإنه لن يزيد عن أقاصيص « ألف ليلة وليلة » بما فيها من أحلام وتهاويل وعربدة فكرية ! وسانتايانا يحمل أيضاً على فنون الرمزيين والتعبيريين لأنه لا يرى فيها سوى فنون هزيلة تتوقف عند المظاهر ، دون أن تمتد إلى صميم حياتنا العقلية الخصبة بما فيها من قيم وأمثلة عليا . والحق أننا إذا أردنا أن نرقى بالفنون إلى مستوى النشاط العقلى المثالى ، فإنه لا بد لنا من أن نربطها بوظائفنا العقلية الأخرى ربطاً وثيقاً ، بحيث لا يكون هناك

فرق بين أن نجمل الأشياء ، أو أن نجعلها نافعة أو أن ندركها فى صميم حقيقتها .
ومعنى هذا أن سانتايانا يريد للفنان أن يحترم ذلك الثالوث اليونانى المقدس ،
ألا وهو ثالوث الفضيلة والحكمة والجمال ، فلا يجعل من نشاطه الفنى سوى
سعى وراء ذلك الانسجام الحقيقى الذى يجعل العالم أهلا لتقبل النفس ، ويجعل
النفس أهلا لتقبل العالم ، كما فعل قديماً شاعر كسوفوكليس ، أو كما فعل حديثاً
مصور مثل ليونارد ودافنشى Vinci[1] ( ١٤٥٢ — ١٥١٩ ) .

وأما أولئك الذين يحذون حذو أفلاطون فى رفضه للفن باسم الأخلاق ،
فإنهم لن يخدموا العقل بمثل هذا الحجر الصارم على حرية الفنانين ، بل هم
سوف يحرمون العقل نفسه من طائفة هامة من القيم ، ألا وهى « قيم الحواس » .
والواقع أن كل أخلاق تنادى باستبعاد الفن إنما تجعل من « المثل الأعلى »
حقيقة جزئية هزيلة لا تعبر فى شيء عن خصوبة الوجود البشرى . وأما الحكمة
الحقيقية فإنها تنظم وترتب ، دون أن تطرد أو أن تستبعد ، وبالتالى فإنها
تعرف كيف تضع « قيم الحواس » فى موضعها الصحيح إلى جوار غيرها من
القيم . وليس من الصحيح أن الفن يثير الأهواء ويطلق العنان للشهوات ، بل
الصحيح أنه يصعدها ويتسامى بها ، حين يقرنها باهتمامات أخرى كالذكاء
أو الجمال . فالفن أداة فعالة يصطنعها العقل البشرى من أجل السيطرة على
التجربة سيطرة واقعية عينية concrete[2] .

والفنان — على العكس من العالم — لا يحيل التجربة إلى نسق مجرد من
العلاقات ، بل هو يخلع على التجربة طابعاً تأليفياً ، حين يستبقى القيم الحسية
للإدراك ، مستوعباً بذلك شتى جوانب الحياة العقلية . وإذن فليس أجدب من
تلك الأخلاق التى تحتقر قيم الحواس دون أن تفطن إلى أن هذه القيم الحسية
إنما هى بمثابة المادة الضرورية اللازمة لتشييد شتى البنايات العليا للنشاط
الروحى . وما أشبه محتقرى الحواس بذلك الطائر الذى يتشكى من مقاومة

---

(1) & (2) Santayana : " Reason in Art ", pp. 170 & 213, 228.

الهواء ، دون أن يدرك أنه لولا تلك المقاومة لما كان فى وسعه أن ينشر جناحيه فى أجواز الفضاء ! وهل يستطيع الإنسان أن يتصور انسجاماً لا تقدم لنا مادته الإحساسات ؟ أو هل يكون من حق الإنسان حين يبلغ مرحلة التحقق أو الاكتمال أن ينسى ثراء نقطة الانطلاق ؟

إن البعض ليضع الفن فى مستوى أدنى بكثير من مستويات الأخلاق أو العلم أو الدين أو الفلسفة ، ولكن هؤلاء ينسون أو يتناسون أن الفن يزيد من ثراء تجربتنا الباطنية ، وأن الكشف عن الجمال إنما هو — بالنسبة إلى البشر — أكبر دليل على إمكان تحقق الخير الأسمى فى صميم التجربة البشرية . والحق أن الفن إنما هو الشكل الوحيد من أشكال الفعل ، الذى يستطيع أن يزودنا — عن طريق تأمل الجمال — بذلك التحقق المثالى الذى هيهات للتجربة أن توفره لنا ، اللهم إلا فى القليل النادر ، ألا وهو اتحاد الحياة والسلام معاً . ولعل هذا هو السبب فى أن الجهد الأخلاقى كثيراً ما يصطبغ بصبغة جمالية ، خصوصاً إذا تسنى لهذا الجهد أن يتحقق فى وسط أكثر حرية . . . وإذا كانت الرابطة وثيقة — فى نظر سانتايانا — بين علم الجمال وعلم الأخلاق ، فما ذلك لأن فيلسوفنا يريد أن يخضع القيم الجماليـــة للقيم الأخلاقية ( أو العكس ) ، بل لأن ثمة تبادلا طبيعياً ( فى نظره ) بين الأعمال الفنية وأفعال الحياة ، ولأن جمال الفن لا يمكن أن ينفصل عن إنسانية السلوك . وسواء نظرنا إلى فن الفنان أم إلى فن الصانع ، بل سواء توجهنا بأبصارنا نحو الفنون الجميلة أم نحو الفنون النافعة ، فإننا لا بد من أن نعترف — فى كلتا الحالتين — بأن الجهد الأسمى الذى لا بد للإنسان من أن يبذله لكى يحيا حياة إنسانية بمعنى الكلمة ، إنما هو ذلك الجهد الذى يتجلى فى خلق الجمال وتذوق الآثار الجمالية . وإذا كان ثمة معنى لذلك العمل الشاق الذى يقوم به الإنسان طوال حياته ، فإن هذا المعنى لن ينفصل عن سعادة الاستمتاع بالانسجام ، ولذة الشعور بالجمال . وإذن فإن « الخبرة الجمالية » إنما هى تلك الخبرة الممتازة التى تحقق ضرباً من التوافق بين مسار أفكارنا ومسار الطبيعة ،

أو بين عقلنا وتجربتنا ، فتقضى بذلك على ثنائية الفكر والوجود . وهكذا تتلاقى الكلمة النهائية فى كتاب « العقل فى الفن » ، مع الكلمة النهائية فى كتاب « الإحساس بالجمال » ، مادام « انبثاق الفن ابتداء من الغرائز ، إنما هو الضمان ، بل المعيار الصحيح ، لنجاح الطبيعة ، وسعادة الإنسان » (1) .

* * *

ولو شئنا الآن أن نحكم على هذه الفلسفة الجمالية التى اتخذت نقطة انطلاقها من « اللذة » ، وانتهت فى خاتمة المطاف إلى اعتبار « الخير » بمثابة الخيط الأوحد فى نسيج « الجمال » ، لكان فى وسعنا أن نقول إننا هنا بإزاء فلسفة طبيعية كلاسيكية تستمسك بالنظرة اليونانية إلى الحياة ، والكمال ، والانسجام ، وترفض شتى القيم الرومانتيكية ( بما فيها القيم السلبية ، وقيم التناقض ، واللانهائية ، والغموض ، واللاتحدد ، والظلام ، وتهاويل الخيال ، وشقاء الضمير ... الخ ) . والواقع أن سانتايانا كان حريصاً دائماً على استبعاد « الشر » من دائرة « الجمال » ، على اعتبار أن « الخير » وحده إنما هو الخيط الأساسى الذى يتكون منه نسيج « الجمال » . ومن هنا فإن فيلسوفنا قد رفض شتى القيم السلبية التى تمسكت بها الحركة الرومانتيكية ، بحجة أنه لا يمكن لأية قيمة جمالية أن تقوم على خبرة سلبية أو تجربة من تجارب « الشر » . ولم يكن مستغرباً على فيلسوف وثق الصلة بين الحياة والكمال ، بدعوى أن الحياة وحدها شاهدة على تحقق قدر أدنى من التوازن والانسجام بين الغرائز والبيئة ، نقول إنه ليس مستغرباً على مثل هذا الفيلسوف أن يرفض حركة فنية تقوم فى الأصل على الإحساس بالعذاب الأرضى وشقاء الحياة ، كما هو الحال بالنسبة إلى الحركة الرومانتيكية . ولم يقتصر سانتايانا على نقد وهم « الكمال اللامتناهى » الذى نادى به بعض الرومانتيكيين ، بل هو قد زعم أيضاً أن « الجمال » إنما هو المظهر الأعظم لإمكان تحقق « الكمال المتناهى » فى صميم الواقع . فليس تذوق الجمال بمثابة فرار إلى عالم غامض مظلم غير متحدد ( هو عالم اللامتناهى ) ، بل هو استمتاع حقيقى بكمال الحياة وانسجامها وتوازنها وتوافقها وامتلائها ... إلخ .

---

(1) Santayana : " Reason in Art," p. 230.

وحينما يصل المرء إلى تذوق الجمال بمعناه الحقيقي ، فهنالك يصبح صفاء الذهن ، واكتمال الصحة ، وتحقق الجمال ، وتوافر الكمال ، والاستمتاع بالسعادة ، مجرد مظاهر مترابطة أو جوانب متصلة لنشاط عقلي موحد ، اختفى منه كل تنافر أو انقسام ، بتحقق ضرب من التوافق أو الانسجام بين الطبيعة البشرية الداخلية والتجربة الموضوعية الخارجية [1] .

بيد أن هذه التفرقة الحاسمة التي أقامها سانتايانا بين « الكلاسيكي » و « الرومانتيكي » ، ( على أساس أن « الكلاسيكية » انتصار للقيم الإيجابية في حين أن « الرومانتيكية » انتصار للقيم السلبية ) إنما هي في الحقيقة تفرقة متطرفة ليس ما يبررها في صميم تاريخ الفن . « ولعل هذا ما عبر عنه الفيلسوف الأمريكي جون ديوى — على أحسن وجه — حينما كتب يقول : « إن « الكلاسيكي » و « الرومانتيكي » إنما يمثلان ميلين أو اتجاهين يسمان بطابعهما كل عمل فني أصيل . فما يسمى باسم « الكلاسيكي » إنما يشير إلى النظام الموضوعي والعلاقات المتجسمة في أي عمل فني ، في حين أن ما يسمى باسم « الرومانتيكي » إنما يشير إلى الجدة والتلقائية اللتين تصدران عن الفردية »[2] ثم يستطرد ديوى فيبين لنا كيف أن الطابعين الكلاسيكي والرومانتيكي قد توافرا دائماً أبداً في معظم الأعمال الفنية الكبرى . وأما حين يغلب أحد الطابعين على الآخر ، فإن العمل الفني عندئذ لا بد من أن يجيء فاشلا « وهنا يصبح « الكلاسيكي » ميتا ، رتيباً ، مصطنعاً ، بينما يصبح « الرومانتيكي » وهميا ، شاذا ، غريب الأطوار » . حقا ان ما يميز الفن الرومانتيكي — على وجه التحديد — إنما هو النزوع نحو الغريب ، وغير المألوف ، أو هو الرغبة فيما هو ناء « أو قصي » في المكان والزمان ، ولكن من المؤكد مع ذلك ( فيما يقول ديوى ) أن الفرار من البيئة العادية المألوفة إلى بيئة أخرى غريبة ، لا يخرج عن كونه مجرد وسيلة لتوسيع الخبرة اللاحقة ، بحيث تجيء الجولات

(1) Duron : " La Pensée de Santavana ", p. 333.

(٢) « الفن خبرة » لجون ديوى ترجمة المؤلف ص ٤٧٥ .

الفنية التى يقوم بها الفنان الرومانتيكى ، فتخلق ضروباً جديدة من الحساسية ، وسرعان ما تمتص هذه الحساسية — فى الوقت المناسب — ما كان غريباً أو أجنبياً ، لكى تمنحه حق المواطن ، أو «حقوق الجنسية » فى نطاق التجربة المباشرة . ولو أن سانتايانا تمكن من فهم هذه الحقيقة ، لما بالغ فى توسيع هوة الخلاف بين « الكلاسيكية » و « الرومانتيكية » ، وكأن التعارض بينهما تعارض مطلق لا سبيل إلى محوه . . .

على أن العيب الأكبر فى مذهب سانتايانا الجمالى ليس هو تمسكه بالقيم الكلاسيكية ورفضه لشتى القيم الرومانتيكية ، بل هو عجزه عن فهم طبيعة « الظاهرة الجمالية » ، وخلطه بين القيمة الفنية والقيمة الأخلاقية . حقا لقد بدأ سانتايانا دراسته بالتمييز بين « القيم الجمالية » من جهة ، و « القيم الأخلاقية » و « القيم العملية » من جهة أخرى ، ولكنه لم يلبث أن انتهى فى خاتمة المطاف إلى التوحيد بين « الخير » و « الجمال » ، على اعتبار أن « المثل الأعلى » لا بد من أن يحقق التوافق بين « الفضيلة » و « الجمال » . وقد أقحم سانتايانا على نظريته الجمالية بعض العناصر الميتافيزيقية والأخلاقية والصوفية ، فكان من ذلك أن انضافت إلى نزعته الطبيعية فى فهم الجمال نزعة أخرى أفلاطونية صدرت عن نظريته فى « الماهية » . ولعل من هذا القبيل مثلا ما نلمسه فى بعض أحاديث سانتايانا عن الجمال ، خصوصاً حين يقول : « إن طبيعة الماهية لا تتبدى على أحسن وجه اللهم إلا فى « الجميل » ؛ ولكن بشرط ألا يكون « الجميل » مجرد اسم غامض نخلعه على شىء بطريقة تقليدية ، بل حضوراً إيجابياً فعالا أمام الروح . وحينما نكون بإزاء صورة نشعر أنها جميلة ، فإننا نجد أنفسنا بإزاء « مركب » واضح تتألف منه « وحدة » واضحة ، أو بإزاء طابعين متمايزين من الشدة والفردية ، نرى بوضوح أنهما ينتسبان إلى « حقيقة » لا مادية خالصة ، وغير قابلة لأن توجد على نحو آخر غير هذا النحو الجميل السار . ولئن كان هذا الجمال الإلهى واضحاً للعيان ، خاطفاً كالبرق ، غير ملموس ، شريداً لا موضع له فى عالم الواقع المادى ، إلا أن من المؤكد مع ذلك أنه فردى مكتف بذاته ، فضلا عن أنه

— حتى إذا احتجب إلى حين — لا يمكن أن ينطفىء بالفعل أو أن يخمد تماماً ؛ وذلك لأنه وإن حل في الزمان ، إلا أنه ينتسب إلى الأبدية » . ثم يستطرد سانتايانا فيقول : « إن أشد الأشياء مادية ، حينما نشعر بأنه شيء جميل ، سرعان ما يفقد طابعه المادي ، لكي يعلو على مستوى العلاقات الشخصية الخارجية ، ويصبح متركزا متعمقا في صميم وجوده ، أعني بإيجاز أنه يخضع لعملية « تصعيد » أو « إعلاء » يستحيل معها إلى « ماهية » . وأخيراً نراه ينتهي إلى القول بأن « القيمة إنما تكمن في « المعنى » ، لا في « المادة » ، أو هي تكمن في « المثل الأعلى » الذي تقربه الأشياء ، لا في « الطاقة » التي تنطوي عليها تلك الأشياء[1] .

وواضح من كل هذه النصوص — وغيرها كثير — أن الخبرة الجمالية قد استحالت في خاتمة المطاف ( عند سانتايانا ) إلى « خبرة صوفية » تفوق الوصف ، نظراً لأن حرص فيلسوفنا على تأويل تلك الخبرة بما يتفق مع مذهبه الفلسفي العام لم يلبث أن ترجم « الكيفية » المباشرة التي تتسم بها الخبرة الجمالية إلى لغة التفكير الميتافيزيقي الحالم ( على حد تعبير جون ديوي ) . . صحيح أن سانتايانا قد أعلى من شأن قيم الحواس ، فضلا عن أنه قد حرص على تأكيد أهمية عنصر « المتعة الحسية » في الإدراك الجمالي ، ولكنه — مع الأسف — قد انصرف عن البحث في « الكيفيات » الحسية المباشرة التي تحملها إلينا الخبرة الجمالية ، من أجل الاهتمام بالبحث في الماهية اللامادية غير المحسوسة ، والتفكير في « المثل الأعلى » الكامن وراء الانسجام الجمالي . وهكذا نرى — مرة أخرى — أن رغبة الفيلسوف في تأويل « الخبرة الجمالية » بما يتفق مع نظريته الفلسفية العامة كثيراً ما يقف حجر عثرة في سبيل إدراكه لنوعية تلك « الخبرة » ؛ وهو الخطأ الذي وقع فيه سانتايانا ، كما تردى فيه من قبل كل من برجسون وكروتشه .

---

(١) جون ديوي « الفن خبرة » ، ترجمة زكريا إبراهيم ، القاهرة ، دار النهضة العربية ، ١٩٦٣ ، ص ٤٩١ — ٤٩٢ .

# الفن حياةٌ وخِبرةٌ

جون ديوى

# الفصل الرابع

## فلسفة الفن عند ديوى

إذا كان الفن عند كل من برجسون وكروتشه وسانتايانا قد بقى وثيق الصلة بالفلسفة ، وكأنما هو مجرد إدراك حسى خالص ، أو حدس تعبيرى ، أو ماهية أخلاقية ، فإننا سنراه يستحيل على يد الفيلسوف الأمريكى الكبير جون ديوى ( ١٨٥٩ — ١٩٥٢ ) إلى مجرد تجربة أو خبرة ، وبالتالى فإنه سيهبط إلى مستوى الحياة العادية السوية . ولا بد لنا من أن نتذكر — قبل التعرض لدراسة نظرية ديوى فى الفن — أن النزعة العامة التى اتسمت بها كل فلسفة ديوى إنما هى النزعة التجريبية التى تتخذ نقطة انطلاقها من الخبرة العامة . فليس لدى الفيلسوف مقدرة خاصة يتميز بها عن باقى الناس ، أو أسلوب خاص من أساليب المعرفة لا يتوافر لدى الرجل العادى ، وإنما لا بد للفيلسوف من أن يواجه شتى مشكلاته ابتداء من التجربة البشرية العادية . وليس جزع ديوى من التجريدات الميتافيزيقية العقيمة ، والتركيبات اللفظية الملفقة ، سوى مجرد صدى لنزعته التجريبية المتطرفة ، وتعلقه البالغ بالعينى Concrete . ولكن « تجريبية » ديوى ليست « تجريبية » آلية سكونية ، بل هى تجريبية دينامية حركية ، أو هى على الأصح «تجريبية استمرار» أو اتصال continuity . ولئن كان ديوى قد شارك وليم جيمس الإيمان بالكثرة أو التعدد ، إلا أننا نلمح لديه شعوراً بوحدة الحياة وتجانس الطبيعة ، بحيث قد يحق لنا أن نقول إن شعوره بالاستمرار الشامل ( أو الاتصال الكلى ) قد أحال فلسفته إلى « واحدية طبيعية » . وعلى حين أن معظم الفلسفات الحديثة قد اتسمت بطابع « الثنائية » ، فكانت تقيم تعارضاً بين الروح والمادة ، أو بين الوعى والطبيعة ، أو بين عالم القيم وعالم الواقع ، أو بين العالم المعقول والعالم المحسوس ، أو بين الذات والموضوع ، أو بين الفكر والعمل ، نجد أن جون ديوى قد أخذ على

عاتقه تصفية كل هذه « الثنائيات » ، من أجل إظهارنا على أن « العقل » ليس ملكة منفصلة عن التجربة ، أو قدرة متعالية تقتادنا إلى عالم أسمى يضم سائر الحقائق الكلية ، وإنما « العقل » باطن فى الطبيعة ، مثله فى ذلك كمثل أى شىء آخر له وجوده ودلالته فى صميم التجربة . فليس هناك موضع للحديث عن ذات عارفة من جهة ، وموضوع معروف من جهة أخرى ، بل لابد من تجاوز هذه النظرية التأملية الخالصة التى انحدرت إلينا من الإغريق ، من أجل ربط الوعى بالطبيعة ربطاً أولياً مباشراً ، على اعتبار أن الخبرة هى دائماً خبرة بالطبيعة ، أو على اعتبار أن الخبرة جزء لا يتجزأ من الطبيعة . ولكن ديوى يأبى أن يجعل من « الخبرة » مجرد تقبل سلبى محض ، بل هو يحيلها إلى بحث إيجابى فعال ، وبالتالى فإنه يحرص دائما على إبراز الطابع الدينامى لهذه الخبرة . ولما كان المقصود بالخبرة إنما هو ذلك التفاعل الحيوى الذى يتم بين الكائن وبيئته ( سواء أكانت هذه البيئة مادية أم اجتماعية ) ، فليس بدعاً أن نجد ديوى يحاول البحث عن بذور الخبرة الجمالية فى صميم عملية التفاعل التى تتم بين الموجود البشرى وبيئته ، أعنى بالرجوع إلى « الخبرة العادية » نفسها .

والمتأمل فى كتاب ديوى الضخم الذى وقفه على البحث فى المشكلة الجمالية ( ألا وهو « الفن خبرة » ) يلاحظ أن ديوى قد بدأ دراسته بتحليل « الخبرة العادية » ، بحجة أنه لاسبيل لنا إلى فهم « الظاهرة الجمالية » فى أسمى صورها ، اللهم إلا إذا بدأنا بدراستها فى شكلها الغُفْل . ومعنى هذا أنه لابد من العمل على إعادة الاستمرار ، أو تأكيد أسباب الاتصال ، بين الخبرة الجمالية من جهة ، وعمليات الحياة السوية من جهة أخرى . ولن يتأتى لنا — فيما يقول ديوى — أن نفهم الفن ، أو أن نقف على وظيفته فى صميم الحضارة ، لو أننا جعلنا نقطة انطلاقنا فى البحث هى كيل المديح له ، أو لو أننا اقتصرنا منذ البداية على دراسة الآثار الفنية الكبرى ، وإنما ينبغى للنظرية التى تلتمس الفهم ، أن تلجأ إلى طريق غير مباشر ، فترتد إلى الخبرة العادية ، أو تعود إلى السير الطبيعى للأمور ، حتى تقف على الصبغة الجمالية التى تنطوى عليها مثل هذه

الخبرة . »[١] وديوى يرفض معظم النظريات القائمة فى تفسير الفن ، لأنه يلاحظ أنها تبدأ من نزعة انفصالية سابقة ، أو من تصور « روحى » للفن ، يقطع كل صلة بينه وبين موضوعات الخبرة الملموسة ، دون أن تفطن إلى أن ثمة علاقة وثيقة تجمع بين الفنون الجميلة والحياة اليومية ، وأن الفن — بالتالى — إنما يعكس الانفعالات والأفكار المرتبطة بالأنظمة الرئيسية للحياة الاجتماعية . وإذن فلابد للبحث عن أصول الفن وجذوره من العودة إلى صميم موضوعات الخبرة العادية التى لا نعدها فى العادة ذات طابع جمالى .

والحق أننا لو عدنا إلى التجربة العادية ، لوجدنا أن الحياة تجرى دائما فى بيئة ، وأن تفاعل الكائن الحى مع هذه البيئة يضطره دائما إلى محاولة التكيف معها حتى يضمن لنفسه البقاء . ومعنى هذا أن مصير الكائن الحى ومستقبله مرتبطان بضروب التبادل التى تتم بينه وبين بيئته ، ولكن لا بطريقة خارجية سطحية ، بل بأعمق طريقة باطنية . وما الحياة نفسها سوى سلسلة من المراحل المتعاقبة التى يعجز الكائن الحى أثناءها عن ملاحقة سير الأشياء المحيطة به ، لكى لا يلبث أن يسترد تناغمه معها ، سواء بفعل الجهد المبذول ، أم عن طريق الصدفة المواتية . وحينما تكون الهوة التى تفصل الكائن الحى عن بيئته واسعة إلى أقصى حد ، فإن المخلوق لابد من أن يفنى . وأما إذا لم يتعرض الكائن الحى لأى تحول وقتى يضاعف من حدة نشاطه ، فإنه عندئذ إنما يقتصر على مواصلة البقاء . ولا تنمو الحياة إلا حين يكون « الصراع » الذى تستهدف له مجرد انتقال إلى حالة « توازن » أشمل ، يتحقق بين طاقات الكائن الحى من جهة ، وطاقات الظروف الخارجية التى يحيا فى كنفها من جهة أخرى . ولابد لكل مخلوق حى بلغ مستوى الحساسية من أن يرحب بما يلقاه فى بيئته الخارجية من نظام ، بحيث تكون استجابته لهذا النظام هى الشعور بالتوافق أو الانسجام . وحين تجىء مشاركة الكائن الحى فى تلك العلاقات المنظمة

---

(١) جون ديوى : « الفن خبرة » ترجمة زكريا إبرهيم ، مراجعة د . زكى نجيب محمود ، الفصل الأول ، ص ٢٢ .

التى يلتقى بها فى بيئته ، على أعقاب مرحلة من التمزق والصراع ، فإنها تحمل فى ثناياها بذور تحقق شبه جمالى [١] . وتبعاً لذلك فإن الإيقاع الناشىء عن فقدان التكامل مع البيئة ، ثم استرجاع الاتحاد بها ، إنما هو المظهر البدائى لكل خبرة جمالية . والواقع أننا نشاهد فى التجربة ضربات إيقاعية من الحاجة والإشباع ، أو نبضات متعاقبة من الأداء والإعاقة عن الأداء . وهذا التقابل القائم بين الاضطراب والتكيف ، أو بين الصراع والكسب ، أو بين الحاجة والإشباع ، إنما هو الذى يكون تلك الدراما الحية التى يتحد فيها الفعل والوعى والمعنى ، لكى تتألف منها جميعا خبرة حيوية سوية . والمشاهد فى عملية الحياة أن بلوغ مرحلة التوازن يكون فى الآن نفسه فاتحة لإقامة علاقة جديدة مع البيئة ، وهذه العلاقة — بدورها — تجلب معها قدرة خاصة على تحقيق ضروب جديدة من التكيف ، يكون علينا أن نبلغها من خلال الجهاد والمصارعة . « ولو كانت البيئة مطواعة إلى الحد الذى يجد فيه الإنسان رغباته محققة بغير عناء ، أو لو كانت البيئة عصية بحيث يستحيل على الإنسان أن يحقق لنفسه فيها رغبة ، لما أنتج الإنسان شيئا : لأنه فى الحالة الأولى يحيا حياة النائم الحالم ، وفى الحالة الثانية يكون فناؤه الوشيك محتوماً . وإذن فالحالة المثلى هى التى تقع بين هذين الطرفين : توتر يدفع إلى النشاط ، ثم تحقيق الغاية المنشودة ، فيزول التوتر ، وبعدئذ توتر جديد ، وإشباع جديد ، وهلم جرا . » [٢]

. . من هذا نرى أن « الخبرة » عند ديوى لا تعنى مجرد الخروج من دائرة الأحاسيس الشخصية والانفعالات الفردية ، من أجل الامتداد نحو عالم الأشياء والموضوعات والأحداث الخارجية ، بل هى تعنى أيضاً تحقق ضرب من « التوازن » بين طاقات الإنسان من جهة ، وبين الظروف الحيوية التى تحيط به من جهة أخرى ، بحيث ينشأ عن هذا « التوازن » إشباع يكفل

(١) زكريا ابراهيم : « مشكلة الفن » مكتبة مصر ، ١٩٥٩ ، ص ٢٢٦ — ٢٢٧
(٢) د . زكى نجيب محمود : مقدمة الترجمة العربية لكتاب ديوى : « الفن خبرة » ؛ ١٩٦٣ ، ص ٤ .

لصاحبه ضرباً من « اللذة » أو الشعور بالرضا . فالخبرة حين تفضى إلى خفض التوتر نتيجة للإشباع ، إنما تنطوى على ضرب من الإيقاع ، وبالتالى فإنها تؤدى فى خاتمة المطاف إلى تزويدنا بإحساس جمالى هو الشعور بالرضا أو اللذة أو الاستمتاع . ولهذا نرى ديوى يقرر فى كتابه « الخبرة والطبيعة » : « أن الإدراك الحسى المتسامى إلى درجة النشوة ، أو إن شئت فقل التقدير الجمالى ، إنما هو فى طبيعته كأى تلذذ آخر نتذوق بمقتضاه أى موضوع عادى من موضوعات الحياة الاستهلاكية ، لأنه ثمرة لضرب من المهارة أو الذكاء فى طريقة تعاملنا مع الأشياء الطبيعية ، بحيث نتمكن من زيادة ألوان الإشباع التى تحققها لنا تلك الأشياء تلقائيا ، فنجعلها أشد ، وأنقى ، وأطول[1] » . ومعنى هذا أن « الخبرة الجمالية » لا تخرج عن كونها ترقيا طبيعيا لتلك الدوافع البشرية التى نستخدمها فى استجاباتنا الطبيعية العادية للبيئة الحيوية التى نعيش بين ظهرانيها . وتبعا لذلك فإن « العنصر الجمالى » ليس عنصراً دخيلا على التجربة البشرية ، وكأنما هو مجرد أثر من آثار الترف أو الكسل أو اللهو أو الحدس أو المشاركة الصوفية أو التسامى الأخلاقى ، بل هو مجرد ترق أوضح ، أو تطوير أظهر ، لتلك السمات العادية التى تميز كل خبرة سوية مكتملة . والحق أن « اللحظات السعيدة » التى تكتمل فيها « الخبرة » : لأنها استوعبت ذكريات الماضى ، وآمال المستقبل ، فاستطاعت أن تحقق فى الحاضر ضرباً من « الوحدة » أو « التكامل » ، لابد من أن تتخذ فى أنظارنا طابعاً جماليا ، إن لم نقل بأنها ترقى بنا إلى مستوى « المثل الأعلى » الجمالى . وإن التجربة لتدلنا على أن الموجود لا يصبح متحدا تماماً مع بيئته ، و « حياً » بأكمل معانى الحياة ، اللهم إلا حين يكف الماضى عن إزعاجه ، وحين لا يصبح التطلع إلى المستقبل مثار قلق له ؛ فليس بدعاً أن نجد ديوى يربط الخبرة الجمالية بالخبرة الموحدة المتكاملة ، لكى يقرر أن « الفن إنما يؤكد بكل شدة

---

(1) J. Dewey : « Experience and Nature », Chicago, 1925, p. 389.

تلك اللحظات الخاصة ، التي يجيء فيها الماضي ، فيزيد من قوة الحاضر ، ويجيء فيها المستقبل فيكون بمثابة إنعاش لما هو ماثل في اللحظة الراهنة[١] » . وهكذا نرى أن « الخبرة » عند ديوى إنما تعني ذلك « التحقيق » الذي يضطلع به الكائن الحي في صراعه مع عالم الأشياء من أجل العمل على الظفر ببعض المكاسب . والخبرة — بهذا المعنى — إنما تمثل الفن نفسه في بذوره الأولى ، بحيث إننا حتى لو نظرنا إلى أشكالها البدائية ، لوجدنا أنها تنطوي على تباشير ذلك الإدراك الحسي السار الذي نطلق عليه اسم « الخبرة الجمالية[٢] » .

وديوى يلاحظ أن ضرورات الحياة الاجتماعية قد خلقت في تجربتنا ضرباً من التفكك أو التصدع ، فأصبحنا نميل إلى فصل النشاط العملي عن النظر العقلي ، وعزل الخيال عن الأداء ( أو التنفيذ ) ، وتمييز الانفعال أو العاطفة عن كل من التفكير والعمل . . بل إننا حتى لو نظرنا إلى حواسنا المختلفة ، فإننا نلاحظ أنها قلما تتحد فيما بينها ، لكي تروى لنا قصة موحدة موسعة . ومعنى هذا أن انتباهنا إلى العالم الخارجي قلما يستفيد من الكيفيات التي تمده بها سائر الحواس لكي يشبع عن هذا الطريق اهتمام الفهم أو مطالب البصيرة . وقد جاءت بعض الاعتبارات الأخلاقية فعملت على الانتقاص من شأن الحس ، وازدراء البدن ، في حين أن الحواس — كما نعلم — إنما هي الأعضاء التي يشارك الكائن الحي من خلالها ( بطريقة مباشرة ) في كل ما يجري حوله من أحداث في العالم . ولولا هذه المشاركة لما كانت روعة العالم حقيقة واقعية يلمسها الإنسان من خلال الكيفيات التي يدركها في تجربته . والواقع أن ضروب التعارض التي تقام عادة بين العقل والجسم ، أو بين النفس والمادة ، أو بين الروح والجسد ، إنما هي مظاهر لخوف الكائن البشري مما قد تجلبه عليه الحياة . فهذه الضروب المختلفة من التعارض إنما هي مظاهر للانكماش والانسحاب أو للتراجع والفرار . وأما حين يقبل الإنسان على الحياة دون أدنى تردد

---

(١) جون ديوى : « الفن خبرة » ، ترجمة زكريا ابراهيم ، ص ٣٤ .

(٢) المرجع السابق : الفصل الأول ، ص ٣٥ — ٣٦ .

أو انقباض أو ارتداد ، فهنا لك لابد من أن يتحقق فى نشاطه تآزر واضح بين الحواس، والإرادة، والذاكرة ، والذهن ، وشتى أجهزته الحسية والحركية. والإنسان يفوق كل ما عداه من المخلوقات فى تعقد أجهزته ، ودقة مظاهر تنوعه ، فليس بدعاً أن تصبح إيقاعات الصراع والإشباع عنده أكثر تنوعا وأدق تمايزاً . ولكن الإنسان أيضاً يستخدم عناصر الطبيعة وطاقاتها بقصد العمل على توسيع حياته الخاصة ، فنراه يستعين بما فى الطبيعة من علاقات ( خصوصاً علاقات العلة والمعلول ، التى يحيلها هو إلى علاقات واسطة وغاية ) من أجل تعميق خبرته وزيادة ثرائها . والفن — فيما يقول ديوى — إنما هو الدليل العينى الملموس على أن فى وسع الإنسان أن يعمل بطريقة شعورية واعية — أعنى فى مستوى « المعنى » — على تحقيق أسباب الاتحاد بين كل من الحس ، والدافع ، والفعل ؛ وهو الاتحاد الذى يتميز به المخلوق الحى بصفة عامة [١] حقا إن الإنسان يفعل ذلك فى توافق مع بناء جهازه العضوى ( بما فيه من مخ ، وأعضاء حسية ، وجهاز عصبى ) ، ولكن تدخل الوعى أو الشعور قد أضاف إلى هذا الاتحاد ، عناصر التنظيم ، والقدرة على الاختيار ( أو الانتقاء ) ، وعملية إعادة التنسيق . ولا شك أن الوعى إنما هو الذى يعمل على تنوع الفنون وتعدد أساليبها إلى ما لا نهاية . ولكن لا شك أيضاً أن تدخل الوعى إنما هو الذى يؤدى — فى حينه — إلى ظهور فكرة الفن ، بوصفها فكرة شعورية ، وتلك بلا ريب أعظم حصيلة فكرية أو أكبر كسب عقلى فى تاريخ البشرية . وعلى كل حال ، فإن قيام الفن إنما هو الدليل الأكبر على وجود اتحاد متحقق ، أو قابل للتحقق ، بين « المادى » و « الروحى » ، أو بين « الواقعى » و « المثالى » ، فى صميم « التجربة » البشرية [٢].

ولا يقتصر ديوى على ربط الفن بالخبرة العادية السوية ، بل هو يضيف إلى ذلك أيضاً أن الفن وثيق الصلة بالحضارة عموماً ، بدليل أن شتى خبرات المجتمع العملية ، والاجتماعية ، والتربوية ، قد اصطبغت فى كل زمان ومكان

(١) المرجع السابق ، الفصل الثانى ، ص ٤٦ .  (٢) المرجع السابق : ص ٤٩

بصبغة جمالية واضحة. وحسبنا أن نعود إلى آثار المجتمعات القديمة، وعاداتها، وأنظمتها، وصناعاتها، وشتى مظاهر إنتاجها، لكى نتحقق من أن « الفن الجميل » لم يكن شيئا متنزهاً عن المصالح العملية، وإنما كان النشاط الجمالى مندمجاً فى صميم اهتمامات الحياة الاجتماعية العادية. وإذا كان كثير من علماء الجمال قد فرقوا بين « الفنون الجميلة » و « الفنون التطبيقية » أو « الفنون النفعية »، فإن ديوى حريص كل الحرص على بيان الصلة الوثيقة التى تجمع بينهما. والحق أن الفن قد كان دائماً أبداً ظاهرة مصاحبة للمعبد، والطقوس الدينية، والاحتفالات الشعبية، والألعاب الأوليمبية، والمحاكم أو الساحات الشعبية، وشتى أشكال الحياة الجماعية المشتركة. وتاريخ الحضارات البشرية جميعاً شاهد بأن مجتمعاً واحداً من المجتمعات لم يفصل الفن يوماً عن الصناعة، أو الخبرة الجمالية عن الحياة العملية. فليس هناك من معنى على الإطلاق لتلك النزعة الجمالية المتطرفة التى ينادى أصحابها بأن « الفن للفن »: بدليل أن أثينا نفسها (موطن الشعر الحماسى والغنائى، وملتقى شتى فنون الدراما والعمارة والنحت) ما كانت لتقبل دعوى « الفن للفن »، لو أنه قدر لها أن تعرف مثل هذه الدعوى! وقد شعر أفلاطون شعوراً واضحاً بأن الفن يعكس الانفعالات والأفكار المرتبطة بالأنظمة الرئيسية للحياة الاجتماعية، فقاده هذا الشعور إلى المناداة بضرورة فرض رقابة على الشعراء، وأهل الدراما، والموسيقيين. ولا غرو، فما كان فى استطاعة أحد من معاصرى أفلاطون أن يشك لحظة فى أن الموسيقى جزء لا يتجزأ من نفسية المجتمع وأنظمته[1] ...

حقا إن الأفراد — فى كل زمان ومكان — هم الذين يستحدثون التجربة الجمالية، وهم الذين يتمتعون بتذوقها، ولكن من المؤكد أن الحضارة التى ينتسبون إليها هى التى أسهمت فى تكوين الجانب الأكبر من مضمون تجربتهم. فالخبرة الجمالية — كما يقول ديوى — مظهر لحياة كل حضارة، وسجل لها،

---

(١) جون ديوى: « الفن خبرة »، الترجمة العربية، ص ١٧ (وانظر أيضاً « مشكلة الفن » للمؤلف، ص ٢٢٨).

ولسان ناطق يخلد ذكراها ويحفظ أمجادها . والحضارة هى البوتقة الكبرى التى تصهر صناعات الجماعة وفنونها وطقوسها وشعائرها وأساطيرها وقيمها الجماعية وشتى مظاهر نشاطها . والواقع أن كل رحلة يرتد فيها علماء الأنثروبولوجيا إلى الماضى ، لابد من أن تكشف لنا عن وجود علاقة وثيقة بين نشأة الكثير من الفنون وبين الطقوس الدينية البدائية . ولم تكن « الأساطير » فى نظر الإنسان البدائى مجرد محاولات عقلية قام بها هذا الإنسان من أجل السيطرة على الطبيعة ، وإنما كانت أيضا خبرات جمالية استثارت أحاسيسه وانفعالاته وشتى حالاته الذهنية . ونحن نعرف كيف أن الموسيقى ، والتصوير ، والنحت ، والعمارة ، والرواية ، لم تكن جميعاً فى العصور الوسطى سوى مجرد « خدام » للدين ، مثلها فى ذلك كمثل العلم والمعرفة المدرسية . ولعل هذا ما حدا بأحد المؤرخين إلى القول بأن « مسيحية العصور الوسطى قد شقت طريقها — إلى حدما — بفضل جمالها الفنى : الأمر الذى شعر به كتاب الأناشيد اللاتينيون أعمق شعور ، حتى لقد كانوا يستخدمون المئات من الصور الحسية للتعبير عن العاطفة الأخلاقية الواحدة ، أو الشعور الروحى الواحد . . . » . بل ربما كان فى وسعنا أن نقول بصفة عامة إن التصورات اللاهوتية لم تنجح فى التأثير على الانسان إلا لأنها أهابت بإحساسه وخياله الحى إهابة مباشرة ، مما جعل معظم الأديان تربط أسرارها المقدسة بأسمى روائع الفن . وديوى يمضى إلى حد أبعد من ذلك فيقرر أن الكثير من الثورات الفكرية الهائلة التى يحققها اليوم علماء الفيزياء والفلك ، إنما تتجاوب مع حاجتنا الجمالية إلى إشباع الخيال ، أكثر مما تتجاوب مع أى التماس صارم للحجة غير العاطفية التى يستلزمها التفسير العقلى [١] .

وعلى كل حال ، فإنه ليس فى وسعنا أن نفصل الفن عن الحياة الحضارية لكل مجتمع ، ما دامت « الحضارة » ( بمعناها الواسع ) هى الأصل فى نشأة معظم الفنون ، بما فيها التمثيل ، والغناء ، والرقص ، والموسيقى ، وصناعة الأوانى الخزفية ، وإنتاج الأدوات المنزلية . . . الخ . ولئن كانت العادة قد

---

(١) جون دى : « الفن خبرة » ، ( الترجمة العربية للمؤلف ) ، الفصل الثانى ، ص٥٤ — ٥٥

جرت بالتفرقة بين « الفنون الجميلة » و « الفنون التطبيقية » ( أو النافعة ) ، إلا أن هذه التفرقة لم تصدر عن طبيعة العمل الفنى نفسه ، بل هى قد نشأت عن التسليم ببعض الظروف الاجتماعية القائمة بالفعل فى مجتمعاتنا الحديثة . ولكننا لو عدنا مثلا إلى الموضوعات السحرية Fétiches التى كان يصنعها المثال الزنجى ، لوجدنا أن هذه الموضوعات كانت تعتبر نافعة إلى أقصى الحدود لأهل قبيلته ، بل لعلها كانت أنفع فى نظرهم حتى من الرماح والثياب . وإذا كان ديوى لا يريد أن يفصل « الجميل » عن « النافع » ، فذلك لأنه يلاحظ أن الحياة الحضارية التى يصدر عنها الواحد منهما والآخر ، إنما هى التى تتكفل بإظهارنا على ما بين « الفنون الجميلة » و « الفنون النفعية » من علاقة وثيقة . والحق أننا لو فهمنا كلمة « المنفعة » بمعناها الواسع ، لكان فى وسعنا أن نقول إن الفنون الجميلة هى بلا شك فنون نافعة . وآية ذلك أن لممارسة الفنون الجميلة ( بطريقة معتدلة معقولة ) قيمة عملية لا تجحد ، نظراً لما لها من أثر تربوى عظيم الشأن على النفس ، فضلا عن أن من شأن الخبرة الجمالية أن تؤهلنا فى كثير من الأحيان للقيام بألوان جديدة من الإدراك . ومعنى هذا أن للفنون الجميلة « قيمة عملية » قد لا تقل أهمية عن قيمة بعض « الصناعات التكنولوجية » ، وإن كان من الواجب — فى هذا الصدد — أن نلاحظ أننا لا نتحدث عن الفوائد المادية أو الضرورات الحيوية ، بل نحن نتحدث عن المنفعة بمعناها الواسع ، أو الفائدة بمدلولها العام[1] . وأما فيما يتعلق بالفنون الصناعية أو التطبيقية ، فإن ديوى يقرر أيضاً أنها قد تنطوى على صبغة جمالية ، حين تجىء أشكالها ( أو صورها ) متلائمة مع استعمالاتها الخاصة . وبهذا المعنى يمكن اعتبار السجاجيد والأوانى الخزفية والأدوات المنزلية « موضوعات فنية » ، بشرط أن يكون لموادها الأولية من التنظيم والتشكيل ما يؤدى بطريقة مباشرة إلى إثراء تجربة الشخص الذى يتأملها بعناية . حقا

---

(1) J Dewey : « Experience and Nature », Chicago, 1925, pp. 355 & 392.

إن الكثير من السلع والأدوات التي تصنع في الوقت الحاضر للاستعمال العادى ليست في حقيقة الأمر « موضوعات جمالية » ، ولكن هذا لا ينفى وجود علاقة وثيقة بين « الجميل » و « النافع » ، بل ربما كان السبب في ذلك هو توافر ظروف تمنع فعل الإنتاج من أن يكون خبرة فردية يحياها المخلوق ككل ، ويمتلك فيها حياته من خلال المتعة نفسها ، مما يترتب عليه أن تجيء ثمرة هذا الإنتاج مفتقرة إلى الطابع الجمالى . « ومهما كانت ثمرة هذا الإنتاج نافعة لتحقيق بعض الأغراض الخاصة المحدودة ، فإنها لن تكون نافعة إلى أقصى درجة ، ما دامت لم تسهم بطريقة مباشرة حرة في توسيع رقعة الحياة ، وزيادة ثرائها[1] » ، وهكذا نرى أن ديوى ينادى بفكرة تداخل « الفنون الجميلة » و« الفنون النافعة » ، دون أن يفصل النشاط الفنى عن النشاط الصناعى ، بعكس مافعل دعاة النزعة الجمالية المتطرفة (من أمثال كروتشه وغيره) ممن نادوا بمبدأ استقلال الفن ، وتمايز الخبرة الجمالية عن كل ما عداها من خبرات . ولا شك أن حرص ديوى على ربط الفن بالتجربة هو الذى أملى عليه توثيق الصلة بين « الفن الجميل » و« الفن النافع » ، باعتبارهما مظهرين لنشاط بشرى واحد في صميمه .

وديوى يؤكد أن ثمة أسبابا تاريخية عملت على ظهور هــذا التصور الانعزالى للفن الجميل ، وفى مقدمتها بعض العوامل الاقتصادية والصناعية والحربية . . إلخ . وحسبنا ( فيما يقول ديوى ) أن نلقى نظرة على متاحفنا ومعارضنا الحديثة التى اعتدنا أن ننقل إليها ونختزن فيها شتى الآثار الفنية ، لكى نقف على جانب من تلك العلل التى عملت على عزل الفن ، بدلا من ربطه بالحياة الاجتماعية . والواقع أن الغالبية العظمى من المتاحف الأوروبية هى فى جانب منها آثار تذكارية لقيام القومية والتوسع الاستعمارى . وآية ذلك أن كل عاصمة من عواصم أوروبا قد أصبحت تحرص على أن يكون لها متحفها القومى الخاص فى النحت والتصوير وخلافه ، كما أصبحت تهتم بإبراز مناحى

---

(١) جون ديوى : « الفن خبرة » الترجمة العربية ، ص ٤٨ ( وانظر أيضاً « مشكلة الفن » للمؤلف ، ص ٢٢٩ ) .

عظمتها الفنية الماضية ، مع العناية فى الوقت نفسه بعرض الأسلاب التى جمعها حكامها أثناء غزوهم للشعوب الأخرى ، كما هى الحال مثلا بالنسبة إلى مجموعات الغنائم الموجودة بمتحف اللوفر من أسلاب نابوليون . ولا شك أن هذه المجموعات الفنية إنما تشهد بوجود علاقة وثيقة بين ظاهرة عزل الفن فى العصر الحديث ، وبين ظاهرتى القومية والروح العسكرية . ثم جاء نمو الرأسمالية فكان عاملا قويا فى نشوء « المتحف » باعتباره المقر الطبيعى للأعمال الفنية ، وفى رواج الفكرة القائلة بأن هذه الأعمال قائمة بذاتها فى استقلال تام عن الحياة العامة . وقد أوجد هذا النظام طبقة « الأثرياء الجدد » ( أو « أغنياء الحرب » كما يقولون ) nouveaux riches فصار الرأسمالى النموذجى أحرص ما يكون على اقتناء الأعمال الفنية النفيسة من كل نادر باهظ الثمن ، وأصبح الهاوى الثرى يجمع اللوحات والتماثيل والحلى الجميلة ، لكى يدعم مركزه فى مضمار الثقافة الرفيعة ، على نحو ما يفعل فى ميدان المال حينما يعمل على زيادة رصيده من الأسهم والأوراق المالية ، لتقوية مركزه فى مضمار الحياة الاقتصادية . ولم يقتصر الأمر على الأفراد، بل لقد أصبحت الجماعات والشعوب تحرص على إظهار حسن ذوقها الثقافى ببناء دور الأوبرا ، وتشييد المتاحف ، وإقامة المعارض ، لا لمجرد رعاية للفن وتشجيع ذويه ، بل للتباهى بالمقتنيات الفنية والتفاخر بمركزها الثقافى الممتاز أيضاً . ونظراً لما طرأ على الأحوال الصناعية من تغيرات ، فقد دفع بالفنان إلى هامش المجتمع ، بعيداً عن التيارات الأساسية للنشاط الإيجابى الفعال . ونظر الفنان إلى ميكانيكية الصناعة ، فوجد أنه لا يستطيع أن يعمل بطريقة آلية لمجاراة الإنتاج الصناعى الكبير ، وبالتالى فقد وقع فى ظنه أن نشاطه فردى صرف ، وأنه ليس عليه سوى أداء عمله كما لو كان مجرد وسيلة منفصلة « للتعبير » عن الذات . وقد بالغ بعض الفنانين فى تأكيد هذه النزعة الانفصالية إلى حد الشذوذ أو الخروج على المألوف ، فأصبح للمنتجات الفنية طابع الأشياء المستقلة أو الموضوعات الخفية المستورة ، وكأنما هم قد أرادوا بذلك ألا يضعوا إنتاجهم فى خدمة أية قوة من القوى

المادية أو الاقتصادية [١] . وكان طبيعاً أن تمتد هذه العدوى إلى النقد الفنى أيضاً ، فأصبح الناس يهللون لغرائب التقدير ، وروائع الجمال الفنى المتعالى أو الفائق للعقل ، خصوصاً ذلك الفن الذى ينهمك فيه أصحابه دون اهتمام منهم بالقدرة على الإدراك الجمالى فى مضمار الواقع الحسى الملموس .

والمتأمل فى تفسير ديوى لنشأة النظرية الانعزالية فى الفن يلاحظ أنه يرجع هذه النظرية إلى بعض العوامل الصناعية والاقتصادية ، ولكن دون أن يتورط فى تفسير اقتصادى محض لتاريخ الفنون . وديوى لايزعم أن للظروف المادية علاقة مباشرة ثابتة بالإدراك أو التذوق ، ولا بتفسير الأعمال الفنية الفردية ، ولكنه يقتصر على القول بأن النظريات التى تعزل الفن والتقدير الجمالى عن شتى ضروب الخبرة الأخرى إنما هى نظريات مستحدثة لم تنشأ عن طبيعة الظاهرة الفنية نفسها ، بل هى قد نشأت عن بعض الظروف التاريخية الخارجية التى تقبل التحديد . « وليست قصة الفصل بين « النافع » و « الجميل » — وهى القصة التى انتهت بإقامة تعارض نهائى حاسم بينهما — سوى قصة ذلك التطور الصناعى الذى كان من نتائجه أن أصبح جانب كبير من الإنتاج مجرد صورة من صور « الحياة المؤجلة » ، وأصبح جانب كبير من الاستهلاك مجرد استمتاع مفروض من الخارج ببعض ثمار أعمـــال الآخرين . » [٢] ومهما يكن من شىء ، فإن الظروف التى عملت على خلق هوة بين « المنتج » و « المستهلك » هى التى عملت — فى نظر ديوى — على خلق هوة مماثلة بين « الخبرة العادية » و « الخبرة الجمالية » .

ولكننا لو حاولنا الآن أن نحلل العملية التى يتم عن طريقها تحصيلنا لخبراتنا العادية ، لما وجدنا صعوبة كبرى فى الكشف عن بذور الخبرة الجمالية فى صميم تلك الخبرات . ونقول « خبرات » بالجمع ، لأن كل حالة على حدة خبرة قائمة بذاتها ، وبالتالى فإن من شأن كل خبرة أن تكون فردية ، لها بدايتها الخاصة

---

(١) جون ديوى : « الفن خبرة » ، الترجمة العربية ، ١٩٦٣ ، الفصل الأول ، ١٨ — ٢٠

(٢) المرجع السابق ( الترجمة العربية للمؤلف : ص ٤٨ — ٤٩ )

ونهايتها الخاصة . والواقع أن الحياة – فيما يقول ديوى – ليست سيراً مطرداً غير منقطع ، أو مجرى متدفقاً مستمراً ، بل هى أشبه ما تكون بمجموعة من الأقاصيص التى يمتاز كل منها بحبكته الروائية الخاصة ، ونقطة انطلاقه الخاصة ، وحركته أو اتجاهه الخاص ، صوب نهايته أو خاتمته الخاصة ، فضلا عما لكل منها ( أى من هذه الأقاصيص ) من حركة إيقاعية خاصة ، وطابع خاص غير متكرر يشيع فيه من أوله إلى آخره . ولكل خبرة « وحدتها » التى تخلع عليها اسمها الخاص ، فنتحدث عن تلك الوجبة ( التى تناولناها مثلا فى أحد مطاعم باريس ) ، أو نتحدث عن تلك العاصفة ( التى عانيناها بأنفسنا أثناء عبورنا للمحيط ) ، أو نتحدث عن تلك القطيعة ( التى حدثت بيننا وبين شخص كان يوماً صديقاً حميماً لنا ) ، وهلم جراً . . وهذه « الوحدة » التى تتسم بها كل خبرة من تلك الخبرات إنما تكونت بفعل الكيفية الفردية التى اصطبغت بها الخبرة الواحدة ككل ، على الرغم من تنوع الأجزاء التى دخلت فى تكوينها . وليست هذه « الوحدة » انفعالية ، أو عملية ، أو ذهنية ، فإن كل هذه الألفاظ إنما تشير إلى تمييزات يستطيع الفكر أن يقوم بها داخل تلك الوحدة ، وإنما يجب أن نتذكر أننا حتى إذا كنا بإزاء خبرات هى فى مضمونها النهائى ذات طابع عقلى ، فإن من المؤكد أن هذه الخبرات كانت تحمل أيضاً أثناء حدوثها ( أو تحققها الفعلى ) صبغة انفعالية ، كما أنها كانت تنطوى كذلك على صبغة غائية إرادية . ومع ذلك فإن « الخبرة » الواحدة لم تكن مجرد حاصل لكل هذه السمات المختلفة ، بل لقد ذابت فيها كل تلك الصفات من حيث هى سمات متمايزة ، فأصبحت جميعها عناصر متكاملة فى داخل تجربة شاملة موحدة . وهكذا يتبين لنا أنه لابد لكل خبرة من أن تكون بمثابة حركة متسعة منظمة ، تصبح معها الوسيلة المنتقاة جزءاً لا يتجزأ من الغاية المنشودة ، وتتضافر كل ما فيها من كيفيات انفعالية على تحقيق ضرب من الإشباع أو المتعة الجمالية . وإذن فإن ما يضفى على أية خبرة طابعاً جماليا إنما هو تحول المقاومة وضروب التوتر ، أعنى تلك التنبيهات الخارجية التى هى فى حد ذاتها بمثابة نداءات تغرى بالتشتت ، إلى حركة موحدة تنمو وتترقى نحو نهاية شاملة محققة للغاية وافية بالمراد .

وليس ثمة فارق كبير ( فى نظر ديوى ) بين الخبرات التى نقول عنها إنها خبرات ذهنية أو خبرات تفكير ، وبين تلك الخبرات الجمالية التى نقول عنها إنها خبرات تذوق . حقا إن « المواد » أو « العناصر » المستخدمة فى الفنون الجميلة هى عبارة عن « كيفيات » Qualities ، فى حين أن مواد الخبرة التى تفضى إلى نتيجة عقلية هى عبارة عن « علامات » أو « رموز » Symbols ليس لها كيفية ذاتية خاصة ، ولكن الخبرة العقلية ذاتها تنطوى أيضاً على كيفية انفعالية مرضية ، نظراً لأنها تملك تكاملا باطنياً وإشباعاً خاصاً تصل إليهما بفعل حركة متسعة منظمة . وليست هذه « الكيفية الانفعالية » مجرد حافز هام على الاضطلاع بمهمة البحث العقلى والمضى فيها بكل أمانة فحسب ، وإنما هى أيضاً خاصية ضرورية ينبغى أن تتوافر فى كل نشاط عقلى ، حتى يكون حدثاً متكاملا ( أعنى « خبرة » بمعنى الكلمة ) . وإذن فليس فى استطاعتنا أن نميز « الخبرة الجمالية » تمييزاً حاسماً عن الخبرة الذهنية ، ما دام من الضرورى لكل « خبرة ذهنية » أن تحمل طابعاً جمالياً ، حتى تكون هى نفسها خبرة تامة مكتملة [١] .

وكذلك الحال بالنسبة إلى « الخبرات العملية » ، فإن كل نشاط عملى يتحقق على صورة أعمال متواصلة تنجز على التعاقب ، فينشأ منها إحساس بنمو المعنى ، واستمراره ، وتزايده ، واتجاهه نحو غاية مشعور بها ، إنما هو فى الحقيقة نشاط جمالى . وأصحاب هذا النوع من النشاط العملى لا يهتمون بالنتيجة المحصلة فى حد ذاتها ( وكأن المهم هو الوصول إلى الغاية بأية وسيلة ) ، وإنما هم يهتمون بالنتيجة من حيث هى ثمرة لعملية ( بمعنى أنهم حريصون على استكمال خبرتهم أو إنجاز تجربتهم بالوسائل الناجعة ) . وإذن فإن من شأن أى نشاط عملى — بشرط أن يتحقق له التكامل ، وأن تجرى حركته بفعل نزوعه الخاص نحو التمام أو الاكتمال — أن يكتسب بالضرورة صبغة جمالية . ولا شك أن فى الخبرات العملية جميعاً بدايات ونهايات ، ولكن ليس فيها جميعاً شروع حقيقى

(١) جون ديوى : المرجع السابق ( الترجمة العربية للمؤلف ) ص ٦٨ — ٦٩ .

فى العمل ، وإنجاز حقيقى للعمل . وأما حين تجىء الخبرة العملية متسقة متحدة متكاملة ، أو حين تتحرك باستمرار فى انتظام وتعاقب صوب غايتها أو نهايتها ، فهنالك يتوافر لها من « الوحدة » Unity ، ومن « الكيفية الانفعالية » ما يحق لنا معه أن نعدها ذات « طابع جمالى » .

وسواء كنا بإزاء خبرات ذهنية ، أم بإزاء خبرات عملية ، أم بإزاء خبرات جمالية ، فإننا لابد من أن نلمح فى كل خبرة من هذه الخبرات نمطاً أو نموذجا Pattern ، ونسيجاً أو بناء : Structure . والواقع أن الخبرة ليست مجرد فعل وانفعال على التعاقب ، أو جهد ومعاناة على التوالى ، بل هى ضرب من التوازن بين النشاط الفاعل ( أو الايجابى ) والنشاط القابل ( أو السلبى ) . ولما كان فعل « الذكاء » إنما هو عبارة عن إدراك العلاقة بين ما يعمل أو يحقق وما يعانى أو يتقبل ، ولما كان ما يحكم الفنان أثناء تأديته لعمله إنما هو إدراكه للعلاقة بين ما قد حققه من قبل ، وما سيكون عليه أن يحققه من بعد ، فإنه لمن السخف أن يقال إن الفنان لا يفكر بانتباه وترو ونظر ثاقب كما يفعل الباحث العلمى سواء بسواء . فالمصور مثلا هو فى حاجة دائماً إلى أن يعانى بطريقة شعورية تأثير كل لمسة من لمسات ريشته ، وإلا فإنه لن يكون على وعى تام بما يعمل ، وبالتالى فإنه لن يكون لديه أى شعور بالاتجاه الذى يمضى فيه عمله . هذا إلى أنه لابد للمصور من أن يرى كل علاقة جزئية قائمة بين النشاط الفاعل والنشاط القابل ، فى صلتها بصميم « الكل » الذى يرغب فى إنتاجه . ولا شك أن إدراك أمثال هذه العلاقات إنما هو التفكير بعينه ، إن لم يكن أدق نوع من أنواع التفكير . وكل رأى يتجاهل الدور الضرورى الذى يقوم به العقل ( أو الذكاء ) فى إنتاج الأعمال الفنية إنما يقوم على أساس التوحيد بين التفكير من جهة وبين استخدام نوع خاص من المواد ، ألا وهى العلامات اللفظية والكلمات من جهة أخرى . ولكن التفكير بلغة العلاقات القائمة بين الكيفيات تفكيراً مثمراً فعالا إنما هو مطلب عسير قد لا يقل صعوبة — بالنسبة إلى الفكر — عن التفكير بلغة الرموز ، لفظية كانت أم رياضية . .

والحق أنه لما كان من السهل التعامل بالكلمات، والتصرف فيها بطرق آلية ( ميكانيكية ) ، فإنه لمن المحتمل أن يتطلب إنتاج العمل الفنى الأصيل من الذكاء أكثر مما يتطلبه الجانب الأكبر مما نسميه فى العادة باسم « التفكير » أعنى مما نلقاه لدى أولئك الذين يتباهون بأنهم « أهل فكر » [١] .

وقد درج البعض — فيما يقول ديوى — على التمييز بين « الظاهرة الفنية » و « الظاهرة الجمالية » ، على اعتبار أن الأولى منهما تشير إلى عملية فعل أو إجراء أو صناعة أو إبداع ، فى حين تشير الثانية منهما إلى عملية إدراك أو تقدير أو تذوق أو استمتاع . فالظاهرة الفنية تعبر عن وجهة نظر المنتج ، فى حين تعبر الظاهرة الجمالية عن وجهة نظر المستهلك . ولكن ، ما دامت العلاقة وثيقة بين الفعل والانفعال ، أو بين النشاط الفاعل والنشاط القابل فى صميم الخبرة ، فقد لا يكون هناك مبرر للمبالغة فى التمييز بين « الفنى » و « الجمالى » إلى حد إقامة فاصل حاسم بينهما . والواقع أن كمال الأداء لا يقاس أو يحدد بالاستناد إلى الأداء وحده ، بل هو يستلزم أيضاً — من أجل الحكم عليه — الرجوع إلى أولئك الذين يدركون ويتذوقون الناتج الفنى ( الذى تم تنفيذه ) . ومعنى هذا أنه إذا أريد للعمل أن يكون « فنياً » بمعنى الكلمة ، فلابد له أيضاً من أن يكون « جمالياً » ، أعنى أنه لا بد من أن يصاغ بالصورة التى تجعل منه موضوعاً للإدراك المتذوق . وإن الإنسان لينحت ، ويحفر ، ويغنى ، ويرقص ، ويمثل ، ويشكل ، ويرسم ، ويصور ، ولكن عمله ( أو صنعه ) لا يعد ذا طابع فنى ، اللهم إلا إذا كانت النتيجة المدركة من ذلك النوع الخاص الذى يمكن أن يقال عنه إن كيفياته الخاصة — بوصفها مدركة — هى التى تحكمت فى عملية إنتاجه . ولا شك أن فعل الإنتاج الذى يوجهه قصد خاص ، ألا وهو إنتاج شىء يكون موضع استمتاع فى صميم خبرة الإدراك المباشر ، إنما يملك من الخصائص أو الكيفيات ما لا يمكن أن يملكه أى نشاط تلقائى غير موجه . وإذن فإن الفنان — حين يعمل — لا بد من أن يقف من نفسه موقف المتأمل أو المدرك [٢] .

(١) جون ديوى : المرجع السابق ، ص ٨١ — ٨٢ .
(٢) المرجع السابق : ص ٨٥ — ٨٦ .

وليس أدل على وجود هذه الرابطة الوثيقة بين العملية الفنية فى الإنتاج ، والعملية الجمالية فى الإدراك ، من أن الله نفسه — عزوجل — قد نظر عند الخلق إلى صنيعة يده ، فوجد كل شيء حسناً (كما يقول الكتاب المقدس) . والحق أنه ما لم يرض الفنان — فى الإدراك الحسى — عما هو بصدد إنتاجه ، فإنه لا بد من أن يمضى فى عملية التشكيل وإعادة الصياغة . ومعنى هذا أن عملية الإنتاج أو الصناعة لا يمكن أن تبلغ نهايتها ، اللهم إلا إذا اختبر الفنان النتيجة التى توصل إليها فوجدها حسنة . ولا شك أن هذه الخبرة إنما تتم فى صميم الإدراك الحسى المباشر ، لا عن طريق الحكم العقلى الخارجى المحض . ولو أننا عمدنا إلى مقارنة الفنان بغيره من أشباهه من الناس ، لوجدنا أنه ليس فقط مجرد شخص موهوب يتمتع بضرب من المهارة ، أو بقدرة خاصة على الأداء ، بل هو أيضاً رجل ممتاز يملك حساسية غير عادية بكيفيات الأشياء . وهذه الحساسية إنما هى التى تقوم بمهمة توجيه سائر تصرفاته وأفعاله . وما يميز الفعل الإبداعى فى الفن إنما هو ذلك القدر الهائل من الملاحظة ، وذلك النوع الخاص من الذكاء الذى يمارس فى إدراك العلاقات الكيفية . والواقع أنه إذا لم ينجز الفنان عياناً جديداً ، أو إذا لم يحقق رؤية جديدة ، فى عملية الإنتاج التى يقوم بها ، فإن فعله عندئذ لن يكون إلا مجرد فعل آلى يردد فيه نموذجاً قديماً ثابتاً قد انطبع فى ذهنه ، وكأنه التصميم الهندسى المنقول . وأما حين تجىء خبرة الفنان خبرة متسقة أو متماسكة فى صميم الإدراك ، مع اتصافها فى الوقت نفسه بطابع حركى يخلع على تطورها صورة التغير المتصل المستمر ، فهنالك — وهنالك فقط — يكون لهذه الخبرة طابع جمالى .

وأما إذا نظرنا إلى المسألة من وجهة نظر المتذوق ، فقد يقع فى ظننا — لأول وهلة — أن مهمة المتذوق مقصورة على تقبل ما هو ماثل أمامه فى صورته النهائية المكتملة ، فى حين أن هذا التقبل نفسه يفترض ضروباً عدة من النشاط التى يمكن مقارنتها — من بعض الوجوه — بمظاهر نشاط الفنان المبدع . وآية ذلك أن « التقبل » هنا لا يعنى السلبية المحضة بل هو يمثل عملية ذهنية تنحصر فى سلسلة من أفعال الاستجابة التى تتجمع متجهة صوب التحقق

الموضوعى . ولو لم يكن الأمر كذلك ، لما كان ثمة « إدراك حسى » Perception ، بل لكنا هنا بإزاء عملية « تعرف » Recognition . والفارق كبير بين الاثنين : لأنك حين تتعرف شخصاً فى الطريق ، فترحب به أو تتغاضى عنه ، لا تكون بذلك قد أدركته إدراكاً حسياً ، لأن الإدراك يستلزم منك رؤية هذا الشخص لذاته ، لا لأى غرض آخر ، فى حين أن «التعرف» لا يكاد يزيد عن عملية تحقق من هوية هذا الشخص . وهنا يتلاقى ديوى مع برجسون فنراه يقرر أن التعرف المجرد إنما هو أشبه ما يكون بعملية لصق البطاقة الصحيحة على الشيء الموجود أمامنا ، وكأننا نصنفه أو ندرجه تحت فئة من الفئات عن طريق وضع العنوان الملائم له . ولكن قد يحدث أحياناً — أثناء اتصالنا بأحد الموجودات البشرية — أن تستوقف أنظارنا على حين فجأة ، بعض سمات هذا الشخص ، أو بعض مميزاته العضوية ، فنلاحظها للمرة الأولى وكأننا لم نرها من قبل ؛ وعندئذ لا نلبث أن نتحقق من أننا لم نعرف قط ذلك الشخص من قبل ، أو أننا لم نره بالفعل رؤية حقيقية إيجابية . وهكذا نشرع — ابتداء من تلك اللحظة — فى القيام بعمليات إدراك وفهم وتقبل ، وسرعان ما يحل الإدراك — لدينا — محل « التعرف » المحض . وفى مثل هذه الحالة ، لابد من أن يتحقق « فعل بنائى » نعيد فيه تركيب الشيء (أو الشخص) فلا يلبث الشعور أن يكتسب حيوية ، وجدة ، ونشاطاً . وليس من شك فى أن هذا الفعل — فعل الرؤية — يستلزم بالضرورة تآزر بعض العناصر الحركية ، كما يستلزم أيضاً تآزر شتى الأفكار المحصلة التى قد تصلح لتكملة الصورة الجديدة . وعلى حين أن عملية التعرف هى عبارة عن إدراك توقف قبل أن تتاح له الفرصة للنمو أو الترقى الحر (وذلك لأن الإدراك قد توقف هنا عند نقطة تحول فيها إلى خدمة غرض آخر) ، نجد أن عملية « الإدراك الحسى » (بمعناه الحقيقى) إنما هى عملية معقدة تتحقق على شكل موجات تمتد فى تتابع وتسلسل خلال الجهاز العضوى كله ، حاملة معها مجموعة من الشحنات الوجدانية . وإن الناس لينظرون إلى الكثير من الأشياء ، فيتعرفونها ويسمونها بأسمائها الصحيحة ، ولكن دون أن يدركوها إدراكا حقيقيا

( أو على الأصح إدراكاً جمالياً ) ، نظراً لعدم توافر التفاعل المستمر بين أجهزتهم العضوية ( ككل ) من جهة ، وبين تلك الموضوعات من جهة أخرى . وقد يساق جمهور من الزائرين إلى إحدى صالات العرض الفنى ، أو إلى متحف ما من المتاحف ، تحت قيادة مرشد يتقدمهم ، ويوجه انتباههم إلى هذا وذاك ، ويثير لديهم حب الاستطلاع بدرجة غير قليلة ، ومع ذلك فإن هؤلاء الزائرين قد لا « يدركون » شيئا ، إذ يكون كل اهتمامهم موجهاً — بطريقة عرضية صرفة — نحو رؤية هذه الصورة أو تلك ، لمجرد أنهم يريدون التحقق من موضوعها بطريقة واضحة جلية .

والواقع أنه لابد للناظر — إذا أراد أن يدرك بحق — أن يقوم بعملية خلق ( أو إبداع ) لخبرته الخاصة . ولا بد لمثل هذا « الإبداع » من أن يجىء متضمناً لبعض العلاقات المشابهة لتلك التى عاناها الفنان ( أو المنتج الأصلى ) . حقا إن هذه العلاقات لن تكون هى هى بحذافيرها ، ولكن لابد للمتذوق — على أية حال — من أن ينظم عناصر « الكل » تنظيما يشبه فى شكله العام ( لا فى تفاصيله ) عملية التنظيم العضوى التى اختبرها الخالق للعمل الفنى اختباراً شعورياً . ومعنى هذا أنه ليس من الممكن — دون عملية إعادة الخلق أو التجديد — أن يدرك الموضوع بوصفه عملا فنياً . وإذا كان الفنان قد تخير ، وبسط ، وأوضح ، واختصر ، وركز — وفقاً لنوع اهتمامه — فإنه لابد للناظر أيضاً من أن يمر بنفس هذه العمليات ، وفقاً لوجهة نظره ونوع اهتمامه . وهذا هو السبب فى أن كلا منهما فى حاجة دائماً إلى القيام بعملية « تجريد » : لأن من الضرورى لكل منهما أن يقوم باستخلاص ما يراه هاماً ، أو انتزاع مايعده ذا دلالة . ولابد لكل منهما أيضا من أن يقوم بعملية تضمين واستيعاب ، يضم فيها شتى التفاصيل والجزئيات المادية المشتتة بعضها إلى البعض الآخر ، بحيث يؤلف منها « كلا » موحداً يصلح موضوعا للخبرة . وتبعا لذلك فإن ثمة عملا يؤدى من جانب المدرك أو المتذوق ، كما أن هناك عملا يؤدى من جانب الفنان أو المنتج . وأى فرد يحول بينه الكسل

أو الخمول أو المسايرة المتحجرة للتقليد ، دون القيام بهذا العمل ، لن يستطيع بطبيعة الحال أن يرى أو أن يسمع . ومن هنا فإن تقديره الفنى لن يكون — فى هذه الحالة — إلا مزيجا من الترديد لبعض المعايير السابقة والاستثارة العاطفية المضطربة .[1]

ويعود ديوى ( بعد هذه الدراسة المستفيضة لكل من الخبرة الفنية والخبرة الجمالية ) إلى فكرته الأصلية عن « الخبرة السوية » فيقول إن لهذه الخبرة بصفة عامة طابعاً جمالياً ، وإلا لما كان فى الإمكان تنظيم عناصرها وصياغة موادها على صورة تجربة موحدة ، متسقة متماسكة . فليس من الممكن — فى داخل التجربة الحية السوية — فصل العناصر العملية والانفعالية والعقلية بعضها عن بعض ، بل لابد من اعتبار هذه التجربة كلا موحدا يربط الجانب الانفعالى بين أجزائه ، ويكشف الجانب العقلى عن دلالته ، ويوضح الجانب العملى ما هنا لك من تفاعل بين صاحب هذه التجربة وبين أحداث البيئة المحيطة به . وليس يكفى أن نقول إن فى كل خبرة متكاملة تنظيما ديناميا و « صورة » متسقة ، وإنما لابد من أن نضيف إلى ذلك أيضاً أن أجزاء هذه الخبرة لابد من أن تترابط فيما بينها ترابطاً وثيقاً ، بدلا من أن يتعاقب بعضها وراء البعض الآخر مجرد تعاقب . ولا شك أن هذا الارتباط الوثيق القائم فى التجربة بين الأجزاء المختلفة إنما هو الذى يجعلها تنمو جميعاً ، متجهة فى نموها نحو بلوغ أقصى الغاية أو نحو إدراك حد الكمال ، بدلا من الاقتصار على مجرد الانتهاء فى الزمان . وإذن فليس للغاية ( أو النهاية ) هنا قيمة ( أو دلالة ) فى حد ذاتها ، بل إن كل قيمتها إنما تنحصر فى التعبير عن تكامل ( أو اندماج ) الأجزاء. ونحن نقول عن تنظيم الخبرة إنه تنظيم « دينامى » : لأنه لا يتم إلا فى زمان ، فهو بمثابة ضرب من النمو أو الترقى . ومعنى هذا أن ثمة بداية ، وتطورا ، وتحقيقاً ، واكتمالا . ولابد للمادة من أن تمتص وتهضم ، خلال عملية التفاعل مع التنظيم الحيوى لنتائج الخبرات السابقة ، وهو ذلك التنظيم الذى يتكون

(١) جون ديوى : « الفن خبرة » ( ترجمتنا العربية ) ، الفصل الثالث ، ص ٩٥ — ٩٦ .

منه عقل الصانع أو العامل ( أو الفنان ) وتستمر فترة الحضانة ، حتى يتم إخراج الجنين إلى عالم النور ، فإذا ما ظهر الوليد الجديد ، أصبح موضوعاً قابلا للإدراك ، بوصفه جزءاً من العالم الخارجى المشترك . ولكن المهم هنا أن الخبرة الجمالية لا يمكن أن تحشد فى لحظة واحدة ، اللهم إلا كما تصل عمليات مستمرة طويلة سابقة إلى ذروتها ، فتتركز فى حركة بارزة تكتسح أو تجرف فى تيارها كل ما عداها ، حتى لينسحب النسيان على كل شىء آخر سواها[1] .

ولو أننا نظرنا إلى مايعمله المصور ، أو النحات أو الحفار ، أو الكاتب ، أو غيرهم ، لوجدنا أن كل واحد من هؤلاء لابد من أن يكون دائماً أبداً بصدد الإنجاز أو الإتمام فى كل مرحلة من مراحل عمله . فلابد لكل فنان — فى كل لحظة من لحظات نشاطه — من أن يستبقى ويستجمع ما مضى ، على صورة « كل » موحد ، متجهاً ببصره نحو « كل » آخر سوف يجىء به المستقبل . وهو إذا لم يفعل ذلك ، فسوف تجىء أفعاله المتعاقبة خلواً من كل اتساق أو من كل ضمان . وما يوفر التنوع والحركة فى نشاط الفنان إنما هو تسلسل الأفعال فى صميم إيقاع خبرته ، بحيث إنه لولا هذا التسلسل لوقع العمل فريسة للرتابة وضروب التكرار العقيم . وأما مظاهر التقبل أو الانفعال فإنها تمثل العناصر المقبلة ( أو المستجدة ) فى الإيقاع ، وهى تقوم بتوفير الوحدة المطلوبة ، فتنقذ العمل من الوقوع فى ذلك التخبط الطائش الذى يحيله إلى مجرد تعاقب آلى لبعض التنبيهات . « وهكذا نرى ان من شأن أى موضوع — فيما يقول ديوى — أن يكتسب صبغة جمالية خاصة ، أو طابعاً جمالياً بارزاً ، فتتولد عنه تلك المتعة الخاصة التى تميز الإدراك الجمالى . ولكن على شرط أن تكون العوامل المحددة لما اصطلحنا على تسميته باسم « الخبرة » قد رفعت فوق مستوى عتبة الإدراك الحسى ، وجعلت ظاهرة جلية فى ذاتها ولذاتها[2] » . وهذا هو السبب فى أن الفعل الجمالى لا يمكن أن يجىء نتيجة للضغط الخارجى وحده ، فإنه عندئذ لن يحمل أى معنى من معانى الاتساق أو التنظيم أو التكامل .

---

(١) جون ديوى : « الفن خبرة » ( ترجمة المؤلف ) ص ٩٨ .
(٢) المرجع السابق : ص ١٠٠ ( نهاية الفصل الثالث ) .

فإذا ما انتقلنا الآن إلى مشكلة « التعبير الفنى » ، وجدنا أن ديوى — مثله فى ذلك كمثل كل من كروتشه وسانتايانا — يوجه اهتماماً كبيراً إلى هذه المشكلة فيدرسها فى فصلين هامين من فصول كتابه ، هما على التوالى الفصل الخاص بفعل التعبير ، والفصل الخاص بالموضوع التعبيرى . . ولن نستطيع أن نساير ديوى فى عرضه المسهب لهذه المشكلة ، وإنما حسبنا أن نقول إنه يحرص بصفة خاصة على ربط فعل التعبير بنشاط الإنسان العادى ، من أجل إظهارنا على الطريقة التى بها يستحيل « الدافع » إلى « تعبير » . والواقع أنه ليس من الضرورى لكل نشاط « صادر » عن الإنسان أن يكون ذا طبيعة تعبيرية : فإن ثوراتنا الانفعالية المختلفة ( بما فيها من غضب أو حنق أو بكاء . . . الخ ) ليست من « التعبير » فى شىء . حقا إن بكاء الطفل أو ابتسامه قد يكون « معبراً » بالنسبة إلى أمه أو مربيته ، ومع ذلك فإنه قد لا يكون فعلا تعبيرياً من جانب الطفل نفسه ، لأن الطفل هنا مندمج فى فعل يؤديه بطريقة مباشرة ، دون أن يكون فى هذا الفعل من التعبير أكثر مما فى فعل التنفس أو العطاس . ولكن ، بمجرد ما ينضج الطفل ، فإنه سرعان ما يتعلم أن ثمة أفعالا خاصة من شأنها أن تحدث نتائج معينة ، فهو يستطيع ( مثلا ) عن طريق البكاء أن يسترعى انتباه المحيطين به ، كما أنه يستطيع عن طريق الابتسامة أن ينتزع منهم استجابة أخرى محددة . وحينما يتسنى للطفل أن يدرك معنى فعل كان يؤديه فى البداية تحت تأثير ضغط باطنى محض ، فإنه عندئذ لا يلبث أن يصبح قديراً على أداء أفعال ذات دلالة تعبيرية حقة . وهنا يظهر لنا الفارق الكبير بين الأفعال الاندفاعية الخالصة ، أو أفعال الانطلاق وتفريغ الطاقة من جهة ، وبين الأفعال التعبيرية التى تقترن بوجود حافز داخلى يريد أن يتجلى فى الخارج . والحق أنه حيث لا يكون ثمة تنظيم للظروف الموضوعية ، أو حيث لا يكون هناك تشكيل للعناصر المادية من أجل صياغة الاستثارة ( أو التنبيه ) فى صورة مجسمة ، فإن لا يمكن أن يكون ثمة « تعبير » . وأما حين يشرع المرء فى تنظيم ضروب نشاطه وتدبيرها ، واضعاً نصب عينيه ما يترتب عليها من نتائج ، فهنالك يصبح الفعل الذى كان يصدر عنه من قبل تلقائياً ، فعلا مقصوداً يحقق لبلوغ هدف ما ،

أو تحقيق غاية ما . ومعنى هذا أن النشاط الذى كان بادئ ذى بدء طبيعياً تلقائياً غير مقصود ، قد خضع الآن لضرب من التحول ، فأصبح مجرد أداة أو واسطة يصطنعها المرء لبلوغ نتيجة مرادة بطريقة شعورية واضحة . ومثل هذا التحول إنما هو فى نظر ديوى بمثابة البداية الحقيقية لكل نشاط فنى .

وإذا كنا لا نعتبر البكاء الغريزى أو الابتسام الفطرى بمثابة فعلين معبرين؛ فما ذلك إلا لأنهما من أفعال الانطلاق الحر أو الاندفاع المباشر الذى يخلو تماماً من كل « واسطة » أو وسيلة أو « أداة » . ولا يمكن أن يكون ثمة تعبير ، وبالتالى لا يمكن أن يكون هناك فن ، اللهم إلا إذا استعملت المادة أو العناصر المادية كواسطة ( أو أداة ) ، أو كمجوعة من الوسائط ، لزيادة خصب التواصل البشرى . وهذا هو الحال مثلا بالنسبة إلى الرقص والرياضة البدنية ، فإنهما ضربان من النشاط تجمع فيهما الأفعال التى كانت تؤدى تلقائياً منفصلة بعضها عن بعض ، لكى تحول من مادة غفل ( أو خام ) إلى أعمال فنية تعبيرية . ولما كان العمل الفنى الحقيقى إنما هو بناء أو تركيب لخبرة متكاملة ، بالاستناد إلى التفاعل الذى يتم بين ظروف الكائن العضوى وطاقته من جهة ، وبين ظروف البيئة وطاقاتها من جهة أخرى ، فإن التعبير الفنى يقتضى توافر بيئة وموضوعات مقاومة من جهة ، ودوافع انفعال باطنى من جهة أخرى . ومعنى هذا أن الناتج الفنى إنما « يُعْتَصَر » ( إن صح هذا التعبير ) من الفنان ، تحت تأثير الضغط الواقع من قبل الموضوعات الخارجية على دوافعه وميوله الطبيعية، دون أن يكون هذا الناتج مجرد صدور مباشر أو انبثاق خالص عن تلك الدوافع والميول . هذا إلى أن فعل التعبير الذى يكوّن « العمل الفنى » ليس مجرد صدور آنى ، بل هو بناء فى الزمان . ولا يعنى ديوى بهذه العبارة أن المصور فى حاجة إلى بعض الوقت ، لكى ينقل الصورة المتخيلة فى ذهنه إلى القماش ، أو أن المثال فى حاجة إلى زمن ، لكى يستطيع أن ينجز عملية تشكيله للرخام ، بل هو يعنى أيضاً أن التعبير الذى تحققه الذات من خلال أية واسطة من الوسائط إنما يعد هو نفسه تفاعلا طويل المدى بين شىء ينبعث عن الذات من جهة ،

وبين الظروف الموضوعية من جهة أخرى ؛ وتلك عملية يكتسب بفضلها كل منهما صورة ونظاما لم يكن يملكهما بادىء ذى بدء[١] .

وقد دأب الكثير من الفنانين ( وبعض علماء الجمال ) على إرجاع عملية « التعبير » إلى فعل « الإلهام » فى حين أن التعبير قلما يجىء على أعقاب إلهام تام مكتمل من ذى قبل ، وإنما يقوم « التعبير » نفسه بعملية إنجاز « الإلهام » وتكميله ، عن طريق بعض الوسائط الموضوعية ، ألا وهى عناصر الإدراك الحسى ، والتصور ، والتخيل . والواقع أنه حينما يتهيأ للاستثارة الوجدانية المرتبطة بأى موضوع من الموضوعات أن تمضى إلى أعماق النفس ، فإنها لابد من أن تهيج المعانى المختزنة والمواقف المدخرة من ذى قبل ، مما ينحدر إلى خبرة أو خبرات سابقة . وحينما تنبه تلك المعانى والمواقف ، بحيث يدب فيها النشاط ، فإنها سرعان ما تستحيل إلى أفكار وانفعالات شعورية ، أعنى أنها تصبح صوراً ذوات شحنات وجدانية . وليس « الإلهام » سوى عملية « الاشتعال » التى تولدها لدينا الفكرة أو المشهد ، بحيث ينشأ من تأثير الاحتكاكات الباطنية المتلاصقة ، والمقاومات المستمرة المتبادلة ، تفاعل يخرج منه إلى عالم الوجود إنتاج مصفى مبتكر . ومعنى هذا أنه ليس فى وسع أى فنان أن يعتبر إلهامه ظاهرة بدائية أولية ، بل هو لا بد من أن يسلم معنا بأن المادة الملتهبة الداخلية هى فى حاجة بالضرورة إلى وقود خارجى تتغذى عليه .

ولو أننا نظرنا إلى الآراء السائدة فى تفسير طبيعة « الفعل التعبيرى » ، لوجدنا أن الغالبية العظمى منها قد صدرت عن الفكرة الخاطئة التى تعد الانفعال تاماً أو مكتملا فى ذاته باطنياً ، وكأنه إنما يصبح ذا تأثير على المادة الخارجية حينما يتخذ صورة منطوقة صريحة . ولكن الواقع أن « الانفعال » لابد من أن يكون مرتبطا بشىء موضوعى ( سواء أكان ذلك فى الواقع أم

---

(١) جون ديوى : « الفن خبرة » ، الفصل الرابع : « فعل التعبير » ، ص ١١٣ ( من الترجمة العربية ) .

فى الفكر ) ، فهو بطبيعته مندرج فى « موقف » لا زالت نتيجته معلقة ، مما يجعل الذات المنفعلة تهتم به اهتماما حيوياً . ولا موضع هنا للتحدث عن « الانفعال » ( بألف لام التعريف ) ، لأن هناك من الانفعالات قدر ماهنالك من ظروف خارجية ومواقف فردية وأحوال عينية ... الخ . فليس ثمة شيء يمكن أن نسميه باسم انفعال الخوف ، أو الكراهية ، أو الحب ، مادام الانفعال المستثار فى كل مرة لابد من أن يجيء مشبعا بذلك الطابع الخاص ، المتمايز ، الفريد فى نوعه : طابع الأحداث والمواقف التى عاناها المرء فى صميم خبرته الفردية . وليس « تفرد » الأعمال الفنية ، أو استحالة إدراجها تحت بعض الأنماط أو النماذج العامة ، سوى مجرد نتيجة لتمايز انفعالات الأفراد ، وبالتالى تعدد تعبيراتهم الفردية[1] . .

وليس الفارق بين الفنان والرجل العادى ، أو بين الفنان وعالم النفس ، أن الأول منهما أكثر انفعالا ، أو أنه أقدر على وصف الانفعال بمجموعة من الألفاظ العقلية أو الرموز اللغوية ، وإنما الفارق بينهما أن الفنان يصنع « الفعل » الذى يولد « الانفعال » . وإنه لمن الحقائق المعترف بها من الجميع ، أن الفن يقوم على « الاختيار » أو « الانتقاء » Selection . وإذا كان للفن مثل هذا الطابع « الاختيارى » ، فذلك بسبب الدور الذى يقوم به « الانفعال » فى صميم فعل « التعبير » . والواقع أن انفعال الفنان يعرف الطريق إلى تلك المواقع الحساسة الموجودة فى كل ما هو متجانس معه ، وفى سائر الأشياء التى قد يكون من شأنها أن تغذيه وتقويه وتحمله إلى الغاية المتممة له . ولكن ليس من شأن الفنان أن ينظم طبيعة الانفعال المستثار تنظيما شعوريا مقصوداً ، بحيث يصطنع بعض المواد الخاصة لإحداث تأثير معد من ذى قبل ؛ وإنما لابد من أن ينبع « الانفعال » من صميم منطق الأشياء ، أو من باطن حركة الأحداث ( إذا كنا بصدد عمل روائى مثلا ) . وأما حين يحس القارئ بأن ثمة مصيراً قد فرض منذ البداية على بطل الرواية ( أو بطلتها ) ، وأن هذا المصير ليس باطناً فى طبيعة الموقف أو الشخصية، بل هو وليد قصد

(١) المرجع السابق ( الترجمة العربية ) : ص ١١٦ — ١١٧ .

الكاتب الذى جعل من الشخصية مجرد ألعوبة فى يده ، يستخدمها لخدمة فكرة عزيزة عليه ، فهنالك لا بد لانفعال الاستنكار أو الامتعاض أن يتولد فى نفسه لشعوره بأن الروائى قد أقحم على الرواية شيئاً دخيلا خارجاً تماماً عن حركة الموضوع نفسه . وهناك أسباب مماثلة تدعونا دائماً إلى النفور أو الاشمئزاز من كل محاولة لإقحام أى مقصد أخلاقى على الأدب ، فى حين أننا قد نتقبل من وجهة النظر الجمالية أى قدر من « المضامين الأخلاقية » ، بشرط أن تكون متماسكة معاً ، بفضل توافر الانفعال النزيه الخالص الذى يوجه المادة الفنية أو يتحكم فيها . وهكذا يتبين لنا أنه إذا كان « الانفعال » ضروريا لفعل « التعبير » الذى يولد « العمل الفنى » ، فما ذلك إلا لأن « الانفعال » هو الذى يقوم بمهمة تحقيق استمرار الحركة وضمان وحدة « التأثير » فى وسط « التنوع » أو « الكثرة » . ومعنى هذا أن « الانفعال » هو الذى يضطلع بمهمة اختيار المواد ، وهو الذى يتحكم فى تنظيمها وتنسيقها ، ولكنه هو نفسه — فيما يقول ديوى — ليس عين ما يعبر عنه . وبدون الانفعال ، قد تكون هناك مهارة ، ولكن لن يكون هناك فن . وقد يتوافر الانفعال ، بل قد يكون عنيفاً حاداً ، ولكنه إذا تجلى بطريقة مباشرة ، فإن « الناتج » أيضا لن يكون من الفن فى شىء . (١)

وإذا كان قد وقع فى ظن البعض أنه كلما كان انفعال الفنان أعنف وأشد ، كان تعبيره أوقع وأنجح ، فإن ديوى يرد على هذا الزعم بقوله إن الشخص المثقل بالانفعال هو لهذا السبب عينه أعجز من أن يعبر عنه . والحق أنه حينما يسيطر « الانفعال » على الإنسان ، فإن التوازن سرعان ما ينعدم لديه بين النشاط القابل والنشاط الفاعل ، فلا يكون فى وسعه أن يضبط اندفاعه أو أن يتحكم فى حوافزه . وقد يخيل إلينا أحياناً أن الأعمال الفنية ظواهر تلقائية تحمل طابعاً غنائياً ، وكأنما هى ألحان عفوية تصدر عن طير مغرد ، ولكن الإنسان — لحسن الحظ أو لسوئه — ليس طيراً من الطيور ، فليس فى أكثر

(١) جون ديوى : المرجع السابق ( الترجمة العربية ، الفصل الرابع ) ، ص ١٢١ .

انفجاراته تلقائية ( ما دامت ذات طابع تعبيرى ) أى انبثاق فجائى ، لأنها لا يمكن أن تكون مجرد فيضانات لضروب وقتية من الضغط الداخلى .

وحتى لو اتجهنا بأبصارنا نحو الانفجارات البركانية ، فسنجد أنها تفترض بالضرورة فترة طويلة من الضغط السابق ، بحيث إنه لو قدر للبركان أن ينفجر على شكل حمم مصهورة ، بدلا من أن يقذف ببعض الصخور المتناثرة والرماد المبعثر ، فإنه لابد من أن يكون قد سبق ذلك عملية تحول لجميع المواد الخام الأصلية . وبالمثل ، يمكننا أن نقول إن الانفعال الممتلىء الوفير ، بل الانطلاق الفجائى التلقائى ، لا يتهيأ بحق ، اللهم إلا لاولئك الذين انغمسوا فى خبرات المواقف الموضوعية ، والذين استغرقوا فى ملاحظة المواد المترابطة ، والذين طالما انشغل خيالهم بإعادة تركيب ما سبق لهم رؤيته وسماعه . وإذن فإن « التلقائية » ثمرة لفترات طويلة من النشاط ، وإلا فإنها ستكون من الخواء بحيث لا يمكن اعتبارها فعلا من أفعال التعبير . ومعنى هذا أن الأفكار الجديدة لا ترد إلى الشعور بيسرها المعهود ، اللهم إلا إذا كان ثمة جهد قد بذل من قبل فى سبيل العمل على إيجاد الأبواب الصحيحة التى يمكنها أن تدخل عن طريقها . والحال هنا ، كالحال فى كل مجال آخر من مجالات النشاط البشرى : لأنه لابد للنضج اللاشعورى من أن يسبق الإنتاج الإبداعى [1] .

ولا يمكن أن يتوافر « التعبير الفنى » إلا إذا حدثت عملية « تحوير » أو « تعديل » يقوم بها الفنان من أجل إعادة تكوين المادة الغفل البدائية للتجربة . ولكننا لا نسلم فى العادة بوجود تحول مماثل فى المجال الباطنى ، أو مجال المواد الداخلية ، ألا وهى الصور الذهنية ، والذكريات السابقة ، والانفعالات المختزنة وشتى إدراكاتنا الحسية . . . الخ ، فى حين أن هذه العناصر جميعاً هى فى حاجة أيضا إلى ضرب من « التنظيم » . والواقع أننا هنا لسنا بإزاء عمليتين منفصلتين تجرى إحداهما على المادة الخارجية ، فى حين تجرى الأخرى على المادة الداخلية

---

(١) ديوى : المرجع السابق : ص١٢٦ — ١٢٧ .

( أو العناصر الذهنية ) ، بل نحن بإزاء عملية واحدة تنتظم فيها مواد الفنان حين تكون أفكاره وعواطفه قد انتظمت ، بحيث يتحقق بين الواحدة منهما والأخرى ضرب من الترابط العضوى . وقد لا يقل « التحول » الذى تخضع له المادة الباطنة للانفعال والتفكير ، بسبب تأثيرها وتأثرها بالمادة الخارجية ( أو الموضوعية ) عن ذلك « التحول » الذى تعانيه المادة الموضوعية ، بسبب استحالتها إلى واسطة تعبير . وما ينقص الكثيرين منا ، لكى يكونوا فنانين ، ليس هو الانفعال البدائى ( الأصلى ) ، ولا هو مجرد المهارة فى الصنعة أو التنفيذ ، بل هو القدرة على تحوير الفكرة الغامضة ، أو الانفعال الغامض ، بحيث يصب فى قالب أية واسطة محددة ، أو يسلك فى إحدى المواد الخاصة . ولا شك أن هذا التحوير إنما هو الذى يضطر الفنان إلى البحث عن موضوع مجانس — من الناحية العاطفية — لموضوع انفعاله المباشر ، بحيث يلتمس فى ظواهر أخرى مما يحيط به مادة يصوغها على النحو الذى يحقق له تفريغ شحنته الانفعالية ، مراعياً فى هذه الصياغة ضرباً من « التنظيم » الجمالى . وهذا هو السبب فى أن الكثير من دوافعنا الطبيعية إنما تكتسب صبغة مثالية أو طابعا روحيا ، حينما يعبر عنها الفنان على طريقته الخاصة فى تنظيم الانفعالات . والحق أن « التعبير » إنما هو تصفية للانفعال المكدر ، إن لم نقل بأننا لا نعرف شهواتنا نفسها ، إلا حينما تنعكس على صفحة مرآة الفن ، وحين يقدر لهذا الشهوات أن تعرف ذاتها ، فإنها تتحول فى الوقت نفسه ، لكى تكتسب صورة جديدة ، وعندئذ يظهر « الانفعال الجمالى » بالمعنى الدقيق المتمايز لهذه الكلمة[١] .

وليس فى وسعنا أن نتوقف طويلا عند شتى المشكلات الجمالية الأخرى التى أثارها ديوى فى كتابه الضخم ، وإنما حسبنا أن نقول كلمة سريعة عن نظريته فى علاقة الفن بالطبيعة . وهنا نجد أن ربط الخبرة الجمالية بالخبرة السوية العادية لا يعنى فى نظر ديوى أن يكون الفن مجرد صدى للطبيعة ، بدليل أن ديوى نفسه يقرر بصريح العبارة أنه « حينما تكون الطبيعة قائمة

(١) المرجع السابق : ص ١٣٣ .

بشكل زائد عن الحد ، فلن يكون فى الإمكان أن ينشأ فن »[1] ومعنى هذا أن النشاط الفنى ليس مجرد تلقائية طبيعية ، بل هو تنظيم وصياغة . ولهذا يقرر ديوى مرة أخرى : « أن الفن ليس هو الطبيعة ، وإنما هو الطبيعة معدّلة بفعل اندماجها فى علاقات جديدة تتولد عنها استجابة انفعالية جديدة »[2] . وديوى يرفض نظرية « التقليد » أو « التمثيل » Representation ، لأنه يرى أنه إذا كان المقصود بالطابع « التمثيلى » هو تكرار الواقع تكراراً حرفياً ، فإن من المؤكد أن العمل الفنى من طبيعة مغايرة تماماً ، خصوصاً وأنه لابد للأحداث والمناظر — فى كل عمل فنى — من أن تمر عبر الواسطة الشخصية . وقد قال الفنان الفرنسى ماتيس Matisse إن آلة التصوير الشمسى جاءت نعمة كبرى على المصورين والرسامين : لأنها أراحتهم من كل ضرورة ظاهرية لنقل (أو نسخ) الموضوعات . وليس من شأن الفن — فيما يقول ديوى — أن يوهمنا بحضور الأشياء ذاتها ، وكأن كل مهمته أن يلتزم المحاكاة الدقيقة التى تعيد إلى أذهاننا صور الموضوعات . وآية ذلك أن الطبيعة الصامتة التى يصورها لنا فنانون مثل شاردان Chardin أو سيزان Cézanne إنما تعرض أمامنا المواد الخارجية بلغة العلاقات القائمة بين الخطوط والسطوح والألوان ، وهى تلك العلاقات التى نتذوقها بطريقة باطنية فى صميم الإدراك الحسى . وليس من الممكن إعادة تنظيم هذه المواد دون قدر معين من التجريد . والواقع أن مجرد محاولة عرض موضوعات ذات أبعاد ثلاثة ، فوق سطح ذى بُعدين فقط ، إنما يتطلب « تجريداً » Abstraction من الظروف العادية التى توجد فيها أمثال هذه الموضوعات . وتبعاً لذلك فإنه لا مبرر لاستبعاد الاتجاهات التجريدية من دائرة الفن ، بحجة أنها لا تنطوى على أى معنى أو أى تعبير ، لأن الفن لا يفقد طابعه التعبيرىّ لمجرد أنه يصوغ العلاقات القائمة بين الأشياء فى صورة مرئية ، دون أن يكشف عن « الجزئيات » التى تملك تلك العلاقات ، اللهم إلا بقدر ما يقتضيه تكوين الكل[3] .

---

(١) ديوى : « الفن خبرة » ص ١٢٢ .

(٢) المرجع السابق ص : ١٣٧ — ١٣٨ .

(٣) المرجع السابق ص ١٥٩ .

وأخيراً يقرر ديوى أنه لما كانت الموضوعات الفنية ذات صبغة تعبيرية ، فإنها تضطلع أيضاً بمهمة النقل أو التوصيل . ولئن كان ديوى لا يأخذ بنظرية تولستوى فى « العدوى المباشرة » ، إلا أنه يسلم بأن « الأعمال الفنية هى الوسائط الوحيدة لتحقيق تواصل تام لا يعوقه شىء بين الإنسان وأخيه الإنسان ؛ تواصل حقيقى يتم فى نطاق عالم ملىء بالهوات والأسوار التى تحد من كل صبغة جماعية مشتركة قد تتخذها التجربة »[١] . والواقع أن الفن المميز لأية حضارة من الحضارات إنما هو الوسيلة الناجعة للنفاذ — بطريقة تعاطفية — إلى أعمق عناصر الخبرة الخاصة بالحضارات الأجنبية النائية . . . وهذه الواقعة هى التى تفسر لنا أيضاً تلك الأهمية البشرية أو الدلالة الإنسانية التى تنطوى عليها فنون تلك الشعوب — بالقياس إلينا — : فإن هذه الفنون الأجنبية إنما تعمل على توسيع خبرتنا الخاصة وتعميقها ، فتقلل بذلك من طابعها المحلى أو صبغتها الإقليمية ، وتفتح أمامنا السبيل لإدراك المواقف الأساسية والاتجاهات الجوهرية المتضمنة فى تلك الأشكال الأخرى من « التجربة »[٢] .

ولو شئنا الآن أن نحكم حكماً سريعاً على فلسفة ديوى فى الفن ، لكان فى وسعنا أن نقول إن الفيلسوف الأمريكى الكبير قد ثار فى هذه الفلسفة على كل نزعة أرستقراطية تريد أن تجعل من الفن ميزة خاصة ينفرد بها أصحاب الأمزجة الرقيقة أو الأذواق الرفيعة ، دون غيرهم من سواد الناس ، كما صال صولة الغاضب الناقم على الأوضاع القائمة التى يراد لنا فيها أن نفصل الفن عن مجرى الحياة العملية الواقعية . وربما كان من بعض أفضال ديوى على الدراسات الجمالية أنه قد استطاع أن يلقى الكثير من الأضواء على بعض المفاهيم الجمالية الملتبسة مثل مفهوم « التعبير » ، ومفهوم « الشكل والمضمون » ، ومفهوم « التجريد » ، ومفهوم « الخبرة الجمالية » . . . الخ . ولا شك أن ديوى حين أسهب فى الحديث عن تفاعل الذات مع عالم الأشياء والأحداث ، قد كشف لنا بذلك عن جانب هام من جوانب « الخبرة الجمالية » . وما كان الفن ليوسع

(١) المرجع السابق : ص ١٧٧ . (٢) المرجع السابق ص ٥٥٦ — ٥٥٧ .

من نطاق التجربة ، لو أنه كان عامل نكوص يؤدى بالذات إلى الارتداد نحو الذات ، والانغماس فى عالم مغلق من الأحاسيس الشخصية . ولكن الحقيقة أنه إذا كان ثمة لحظات يكون فيها المخلوق حيا كأقوى ما تكون الحياة ، هادئاً كأعمق ما يكون الهدوء ، مركزا كأشد ما يكون التركيز ، فتلك هى لحظات التفاعل التام مع البيئة ، حين تكاد المواقف الحسية تمتزج امتزاجاً تاماً مع العلاقات الذهنية . وتبعاً لذلك فإن ديوى على حق حين يقرر أن القوة التعبيرية التى يمتاز بها الموضوع الفنى إنما ترجع إلى أنه ينطوى على تداخل تام للمواد المتقبلة والمواد الفاعلة ، مع تضمنه فى الوقت نفسه لعملية إعادة تنظيم المادة المحصلة من الخبرة ( أو الخبرات ) الماضية .

بيد أننا لا نوافق ديوى على القول بأن الخبرة الجمالية هى مجرد « ظاهرة مصاحبة » لشتى ضروب الإدراك ، لأن معنى هذا القول أنه ليس ثمة طابع خاص أو وظيفة نوعية يتميز بها النشاط الجمالى ، عما عداه من أوجه النشاط البشرى . والظاهر أن حرص ديوى على إدخال الحياة الجمالية فى مدار المطالب البشرية الحيوية هو الذى جعله يشيع الغموض فى طبيعة « الخبرة الجمالية » ، بإذابتها فى مجرى نشاطنا البشرى العادى . ولا شك أننا — كما لاحظ بعض النقاد — إذا سلمنا مع ديوى بأن التقدير الجمالى إن هو إلا مجرد وعى مركز أو شعور حاد يقترن بأية تجربة حسية عادية ، فسيكون علينا عندئذ ألا ننسب إلى الخبرة الجمالية أية طبيعة خاصة مميزة ، بل مجرد فارق كمى محض يجعل منها نشاطاً أقوى أو أشد أو أطول من أى نشاط آخر عادى . غير أن كل فهم صحيح لطبيعة الحياة الجمالية لابد بالضرورة من أن يظهرنا على أن للنشاط الفنى نوعيته ، ودوره الخاص ، فى صميم التجربة البشرية بصفة عامة . ومهما كان من أمر الصلة الوثيقة التى تجمع بين الفن والمجتمع ، أو بين الفن والحضارة ، أو بين الفن والحياة ، فإن من المؤكد أننا لن نفهم الكثير عن الخبرة الجمالية ، أو النشاط الفنى ، أو الأعمال الفنية ، لو أننا اقتصرنا على القول بأن « الفن هو الحياة نفسها مركزةً » ، أو أن « كل معيشة خصبة مليئة قوية لابد من أن

تكون ذات طابع جمالى » أو أن « الخبرة حين تصبح تجربة بمعنى الكلمة ، أو حين تستحيل إلى حيوية من أعلى درجة ، فإنها تصبح عندئذ خبرة جمالية » ... الخ . ولئن كان ديوى قد أسهم إلى حد كبير فى القضاء على النظريات الجمالية التقليدية فى الربط بين الفن واللذة أو بين النشاط الفنى واللعب ( أو اللهو ) ، إلا أن فهمه الخاص للتجربة ( أو الخبرة ) قد وسم نظريته الجمالية بطابع برجماتى ، فبقى الفن عنده مجرد « نشاط أداتى » Instrumental فى خدمة بعض الغايات الاجتماعية ، أو الحيوية ، أو الحضارية ، وكأن الخبرة الجمالية هى مجرد إدراك حسى نافع ، أو سار .. !

# الفنُّ عَمَلٌ وصـــناعة

آلان

# الفصل الخامس

## فلسفة الفن عند ألان

إذا كان القارئ العربي قد عرف من بين فلاسفة الفن المعاصرين كروتشه وسانتايانا، وديوى، وغيرهم، فإن من المؤكد أن اسم ألان Alain ( ١٨٦٨ — ١٩٥١ ) قد بقي مجهولا لديه . وعلى حين أن مؤلفات الكثير من فلاسفة القرن العشرين قد ظفرت بترجمات عربية ، فإن كتب ألان لم تستثر — حتى الآن — أى اهتمام من جانب أى باحث من الباحثين المشتغلين بالدراسات الفلسفية عندنا . وأغلب الظن أن الطابع الأدبى الذى غلب على كتابات ألان قد أوقع فى روع الكثيرين أن صاحبها هو مجرد كاتب أو أديب . . . ولكننا لو عمدنا إلى دراسة تلك المجموعات الفلسفية الضخمة التى خلفها لنا ألان، لاستطعنا أن نفطن إلى السبب الذى من أجله أجمع مؤرخو الفلسفة الفرنسية المعاصرة على وضع اسم ألان على رأس الحركة المثالية المعاصرة فى فرنسا ، جنبا إلى جنب مع فلاسفة آخرين مثل لوكييه Lequier ، وبرنشفيك Brunschwicg ، ولانيو Lagneau وغيرهم ... وليس يعنينا — فى هذا الصدد — أن نستعرض آراء ألان فى الإنسان ، والطبيعة البشرية ، وحرية الفكر ، وصلة الروح بالمادة، وغير ذلك من المشكلات الفلسفية ، وإنما حسبنا أن نمضى مباشرة إلى الحديث عن فلسفة ألان فى الفن ، على نحو ما عبر عنها فى مؤلفات ثلاثة هى — على التعاقب — « نسق الفنون الجميلة » (سنة ١٩٢٦) و « عشرون درساً فى الفنون الجميلة » (سنة ١٩٣١) ، و « تمهيدات لعلم الجمال » ( سنة ١٩٣٩ )[١] . ولئن كان اهتمام ألان — فى هذه الكتب — قد انصرف

---

(١) أسماء هذه الكتب بالفرنسية هى — على التعاقب :
« Système des Beaux — Arts », « Vingt Leçons sur les Beaux — Arts » « Préliminaires d' Esthétique » .

إلى دراسة الفنون الجميلة ، إلا أن فى وسعنا استخلاص نظرية جمالية عامة من تضاعيف أحاديثه عن الفنون ، وبالتالى فإن فى استطاعتنا إدراج اسم « ألان » ضمن فلاسفة الفن المعاصرين .

وربما كان محور نظرية ألان فى الفن هو تمرده على النظريات التقليدية فى الإلهام واهتمامه بربط الفن بالصناعة . والواقع أن المرء — فى نظر ألان — لا يبتكر إلا حين يعمل ، فالفنان إنما هو صانع Artisan قبل أن يكون فنانا Artiste . ومعنى هذا أن الفن ليس حلما وتأملا وتصورات فارغة ، بل هو صناعة وتحقيق وتنفيذ . وقد نتوهم أن الفنان الحقيقى إنما هو ذلك الذى يكتب ما يمليه عليه شيطان إلهامه ، ولكن الحقيقة أن الفنان إنما هو ذلك الصانع الذى يصطرع مع « المادة » — لغة كانت أم حجارة أم أصباغاً أم غير ذلك — حتى يجبرها على أن تنثنى وتنعطف تحت إيقاع ذبذباته الفكرية ! بل إن ألان ليمضى إلى حد أبعد من ذلك ، فيقرر أنه ليس لدى الفنان أفكار سابقة محددة ، وإنما تجيئه « الأفكار » كلما أوغل فى الإنتاج والعمل ، إن لم نقل بأن هذه « الأفكار » نفسها لا تصبح واضحة محددة ، اللهم إلا بعد أن يكون « العمل الفنى » قد اكتمل ! وهكذا قد يصح أن نقول إن الفنان هو « المتفرج » الأول الذى يشهد مولد عمله الفنى ، بعد أن يكون قد عاصر مراحل تولده وظهوره ، إلى أن جاءت اللحظة التى لم يعد يملك فيها سوى أن يفغر فاه مندهشاً متعجباً ! وقد يقع فى ظننا أحياناً أن القصيدة الرائعة كانت بادئ ذى بدء « مشروع قصيدة » ثم لم تلبث أن استحالت إلى حقيقة واقعة ، ولكن الحقيقة — فيما يقول ألان — أن القصيدة لا تتبدى للشاعر جميلة رائعة إلا حين يمضى فى نظمها ، كما أن اللوحة الجميلة لا تصبح كذلك إلا وهى تتولد على ريشة المصور ، أو كما أن التمثال الجميل إنما يصير جميلا حينما ينكشف رويداً رويداً تحت معول المثال ! وإذن فإن العبقرية إنما تصبح عبقرية حين تتجلى فى «العمل الفنى» مرسوماً كان أم منحوتاً أم منظوماً أم منغوماً . وحين يقول ألان « إن قاعدة الجمال لا تستبين إلا فى صميم العمل الفنى » ، فإنه يعنى بذلك أنه ليس ثمة فارق فى النشاط الفنى بين عملية التخيل أو التصور من جهة ، وعملية الإنتاج أو الصناعة من جهة أخرى .

والواقع أن ألان يقرب الفن من الصناعة لأنه يرى فيه جهداً إبداعيا يستشعر فيه الفنان مقاومة المادة ، فضلا عن أنه على وعى تام بما يتطلبه الفن من جهد شاق ومران طويل وصنعة ممتازة . صحيح أنه ليس من النادر أن نجد فنانين يلعنون الرخام ، ويسخطون على النحو ، ويستمطرون اللعنات على المادة ، وكأن هذه كلها إنما هى وسائل عاجزة قاصرة ، هيهات أن تنهض بالتعبير عن تلك الأفكار الهائلة التى يريدون أن يقوموا بتسجيلها ، ولكن هؤلاء ينسون أن الشعر لا يصنع إلا من ألفاظ ، وأن اللوحة لا ترسم إلا بألوان ، وأن التمثال لا ينحت إلا من حجر أو صلصال ! ولهذا فإن الفنان الحقيقى إنما هو ذلك الصانع الذى لا يزدرى المادة ، ولا يحتقر الصنعة ، بل يعشق الحرفة ، ويعترف لها بالفضل ، موقناً دائماً أنه ليس أروع فى الحياة من أن تنجح اليد البشرية فى تزيين حجارة جامدة صلدة ! والفن الذى يحس فيه الفنان بمقاومة المادة أكثر مما يحس بها فى أى فن آخر إنما هو فن « العمارة » . وليست « العمارة » فنا مستحدثاً أو متأخراً ، بل هى أم الفنون جميعاً وعمدتها قاطبة . وأما الفن الذى لا يكاد الفنان يلتقى فيه بمثل هذه المقاومة فهو ذلك الفن الانطلاقى الحر الذى نسميه باسم فن « النثر » La prose . وألان يرى فى « النثر » أصغر الفنون وأحدثها فضلا عن أنه يقول عنه إنه أكثر الفنون تعثراً وتعرضاً للخطأ ، خصوصاً حينما يحاول « الناثر » أن يعبر عن « العواطف » التى هى بطبيعتها مادة هشة ، طيعة ، لينة ! [1]

ولكن ، مهما يكن من شىء ، فإن اهتمام الفنان ليس منصرفاً فى العادة إلى انفعالاته وعواطفه ، بل هو منصرف أولا وقبل كل شىء إلى « الموضوع » نفسه . وحتى إذا نسبنا إلى الفنان صفة « التأمل » ، فلابد لنا من أن نتذكر أن تأمله هو « ملاحظة » observation أكثر مما هو « حلم يقظة » Rêverie والحق أن الفنان يتأمل ما صنعته يداه ، حتى يجد فيه مصدراً لما سوف يعمل

---

(1) Alain : « Système des Beaux — Arts », Gallimard, 1926, p. 37.

على تحقيقه ، وقاعدة لما سوف يقدم على عمله . ولهذا فإن الحرية الفنية لابد من أن تقوم على دعامة من النظام المادى الصارم ، وإلا فإنها لن تكون إلا فوضى خاوية لا معنى لها على الإطلاق ! وقد يستسلم الفنان للإلهام ، أو قد يقتصر على الخضوع لطبيعته الخاصة ، ولكن مقاومة المادة سرعان ما تجيء فتعصمه من الارتجال الأجوف ، وتنقذه من التقلبات النفسية العارضة . وإذا كانت آثار أعمالنا التى تتسجل على المادة إنما هى التى تعلمنا الفطنة أو الحذر ، فإن هذه الآثار نفسها هى بمثابة الشاهد الأمين الذى يولد فى نفوسنا ضرباً من الثقة أو الاطمئنان . وعلى حين أن المخيلة المتسكعة لا تعرف سوى الأمل أو التمنى أو الرجاء ، نجد أن اليد الصانعة هى التى تقدم على « التنفيذ » فتصطدم بعوائق المادة ، وتحاول فى الوقت نفسه الإنصات إلى نداء « الموضوع » ...(١)

لقد دأب البعض على القول بأن الفن خروج على الواقع ، وتمرد على الطبيعة ، ولكن الحقيقة — فيما يرى ألان — أنه لابد للفنان من أن يرتد إلى « الشيء » أو « الموضوع » ، لكى يحاوره ويسائله ، وكأنما هو يطلب إلى « الطبيعة » أن تساعده على مواجهة أفكاره ، وتنظيم خواطره ، ومقاومة أهوائه . وكثيراً ما يستسلم الفنان للرغبة فى الظفر بإعجاب الناس ، أو للنزوع نحو الحصول على استحسان الجمهور ، فسرعان ما ينحرف عن طريقه ، لكى يحيل عمله الفنى إلى مجرد « بضاعة » يرجو لها الرواج ! ولكنه لو أنصت إلى صوت « الطبيعة » ، أو لو عكف على فهم طبيعة « المادة » ، لما صدر فى عمله الفنى إلا عن دراسة حقيقية للموضوع الذى يريد التعبير عنه . ولعل هذا ما حدا بالبعض إلى القول بأن « الطبيعة هى أستاذ الأساتذة » . والحق أن الحدث الواقعى « إنما هو بالنسبة إلى الروائى كتلك الكتل الرخامية التى كان ميكائيل أنجيلو يمضى فى كثير من الأحيان لمشاهدتها ودراستها ، واثقاً من أنها مادته ، ودعامته ، ونموذجه الأول ! وإذا كان الفنان فى حاجة دائماً إلى دراسة مادته ، والوقوف على قوانينها ، والإلمام

(1) Alain : « Systéme des Bauex—Arts », Ch. VII, pp. 34—35.

بطبيعتها ، فذلك لأن كل فن من الفنون مشروط بطبيعة المادة التى ينصب عليها ، محكوم بقوانين « الحرفة » الخاصة التى هو مرتبط بها . وربما كان من بعض أفضال « المادة » على الفنان أنها تعلمه — من خلال مقاومتها وتمردها — ضرورة عصيان شيطان الإبداع ، ومقاومة إغراء السهولة ، والوقوف فى وجه كل تسرع . وإذا كانت « السهولة » Facilité مواتية للصانع Artisan ، فإنها ضارة بالفنان : Artiste . والفارق بين « الفن » و « الصناعة » أن « الفكرة » — فى الصناعة — تسبق التنفيذ ، وتتحكم فى عملية « الأداء » ، فى حين أن « الفكرة » — فى النشاط الفنى — قلما ترد إلى الفنان إلا أثناء قيامه بالعمل . ومع ذلك فإن «العمل» — حتى فى صميم النشاط الصناعى — قد يجىء فيعدل من « الفكرة » ، وعندئذ قد يهتدى « الصانع » إلى شىء أفضل مما كان قد اتجه إليه تفكيره . وهذا هو السبب فى أن « الصناعة » قد ترقى إلى مستوى « الفن » . ولكن المهم فى النشاط الإبداعى — صناعيا كان أم فنيا — إنما هو « الموضوع » الذى يتحقق ، لا « الفكرة » التى « تتصور » . وذلك لأنه لابد للعمل الفنى من أن « يتحقق » و « يتحدد » و « يكتمل » ، حتى يكتسب « حق المواطن » فى دنيا الأعمال الفنية . وليس من واجب الفنان أن يستسلم لتخيلاته وأحلامه وتصوراته ، محاولا البحث فى عالم « الممكنات » عن ذلك « الممكن » الذى سيكون أجملها جميعاً ، بل لابد للفنان من أن يتذكر أن « الواقعى » Le Réel ( لا « الممكن » le Possible ) إنما هو وحده « الجميل » . ولهذا ينصح ألان الفنان فيقول له « فكر مليا فى عملك ، ولكن تذكر دائما أن المرء لا يفكر إلا فيما هو موجود ، وإذن فإن عليك أن تحقق عملك . »

وهنا قد يحق لنا أن نتساءل : إذا كانت المدرسة الأولى للفنان إنما هى الطبيعة ، فهل تكون مهمة الفنان مقصورة على محاكاة الطبيعة أو النقل عن الواقع ؟ هذا ما يجيب عليه ألان بالسلب ، فإن النشاط الفنى يمثل فاعلية حرة هى أبعد ما تكون عن مجرد الخضوع للطبيعة ، أو التعبد للواقع . ولكن الحرية التى يتمتع بها الفنان إنما هى حرية الصانع الذى يحترم قواعد حرفته ، ويلتزم بضرورات عمله . فلابد للفنان إذن من أن يأخذ بنصيحة الفيلسوف

الفرنسي المعروف أوجست كونت Auguste Comte الذى كان يقول إنه لابد لنا من أن ننظم « الداخل » Le Dedans بالاستناد إلى « الخارج » : Le Dehors ومعنى هذا أنه لابد للفنان من أن ينظم أفكاره، وخواطره، وعواطفه، بالرجوع إلى العالم الخارجى بما فيه من قواعد، وضرورات، وأنظمة. و « الحرفة » إنما هى الوسيلة الوحيدة التى يستطيع الفنان عن طريقها الاهتداء إلى فهم نظام الأشياء الصارم، والوقوف على قواعد الموضوع الدقيقة. وأيا ما كان نوع النشاط الفنى الذى يمارسه الفنان، فإنه لابد لهذا النشاط من أن يتسجل فى العالم الخارجى على صورة « موضوع » محدد، مكتمل، واضح المعالم. وإذا كانت الطبيعة تضع بين يدى الفنان الكثير من الأشياء الفنية أو الموضوعات الجمالية، فما ذلك إلا لأنها تمده بالأشكال المتحددة والصور المتسقة. وبهذا المعنى يمكننا أن نقول ان ثمة « صبغة جمالية » فى كل موضوع متحدد، بل فى كل شىء واضح المعالم، ثابت الخصائص، قابل للاستمرار. وحين يحاول الفنان تحقيق عمله الفنى، فإنه إنما يهدف إلى خلق « صورة » ثابتة، أو « شكل » متحدد، أو « شىء » قابل للدوام [1].

ولا ينكر ألان أن الفنان فى حاجة إلى تأمل الطبيعة، ودراسة نظامها، ومعرفة أشكالها، ولكنه يضيف إلى هذا كله أن الفنان فى حاجة أيضاً إلى تنظيم الطبيعة، والكشف عن إيقاعات جديدة، والاهتداء إلى علاقات جمالية لم تكن فى الحسبان. وهذا هو السبب فى أن الطبيعة لا تبدو جميلة حقا، اللهم إلا فى بعض الظروف المواتية، أعنى حين تظهر « الروح القوية » التى تقهر المادة على البوح بأسرارها! والفنان الحق إنما هو ذلك الذى لا يستاء لعدم استجابة الأشياء لرغباته، بل يسعى — على العكس من ذلك — فى سبيل تحديد أفكاره فى ضوء احتكاكه المستمر بالواقع. وإن إرادة الفنان

---

(1) Alain : « De la puissance propre de l' objet », Chapitre VI, in "Système des Beaux—Arts", Gallimard, 1926, pp. 131-33
( وانظر أيضا كتابنا : « مشكلة الفن » ١٩٥٩، ص ١٠٨ — ١٠٩ ).

لتقوى من خلال العوائق المادية التي تصطدم بها ، ولكن هذه الإرادة تريد أن تحقق فعلها فى الواقع ، فهى تهدف أولا وبالذات إلى خلق « موضوع » ( بكل ما لهذه الكلمة من معنى ) . وقد تبدو هذه المهمة سهلة فى فن « العمارة » ، ولكن من المؤكد أن كل فن من الفنون لابد من أن يشيد موضوعه فى العالم الخارجى على صورة شىء متحقق يأخذ مكانه تحت الشمس ! وسواء أكان الفنان بإزاء لوحة تشكيلية ، أم بإزاء مقطوعة موسيقية ، أم بإزاء قصيدة غنائية ، فإنه فى كل هذه الحالات إنما يقدم لنا « موضوعاً جمالياً » عيانيا ، مكتملا ، متيناً ، متحدداً . ولهذا يعود ألان فيقول إن « التخيل » ليس هو « العمل » ، كما أن « حلم اليقظة » ليس هو جوهر النشاط الفنى ، بل « الموضوع الجمالى » وحده هو الفن والفنان والعمل الفنى !

وإذا كان ألان قد أظهرنا على الصلة الوثيقة التى تجمع بين « الفن » و « الحرفة » ، فإننا سنراه — على العكس من ذلك — يقرر أن « الفنان » ليس مجرد «مواطن» Citoyen . وآية ذلك أن الفنان — فى نظره — ليس مجرد شخص عادى يصح لنا أن نطالبه بالخضوع للبشر ، أو الامتثال للعادات الجمعية ، بل هو إنسان عبقرى لابد لنا من أن نعده « قانوناً لنفسه » ! وألان يروى لنا أن ميكائيل أنجيلو صور يوماً فى لوحته المسماة باسم « الجحيم » أحد الكرادلة الذين كان يكرههم ، فاحتج الناس لدى البابا على هذا العمل ، ولم يملك البابا سوى أن يجيب على هذا الاحتجاج بقوله : « إننى أستطيع كل شىء فى مملكة السماء ، وأما فى مملكة الجحيم فليس لى — مع الأسف — أى سلطان » ! ولم تكن هذه الإجابة سوى اعتراف — من جانب البابا — بعجزه عن السيطرة على العبقرية الفنية . والواقع أن الفنان لا ينشد أفكاره فى الخارج ، فضلا عن أنه لا يستمد عبقريته من أى مذهب من المذاهب ، بل هو يصدر فى كل تأملاته عن ذاته ، حتى ليصح لنا أن نقول « إن أفكاره هى صميم أعماله . » ولئن كان الفنان يحيا بالضرورة فى مجتمع ، إلا أننا لن نستطيع أن نفهمه لو أننا اقتصرنا على تصويره بصورة الإنسان العادى الذى يخضع للناس ، والعادات ،

والقوانين ، والعرف ، والسلطات العامة ، والمصالح المشتركة ، وشتى مواضعات الجماعة . والواقع أنه إذا كان ثمة شيء يجزع له الفنان ، فذلك هو التفكير المجرد الصادر عن الخارج ، والوارد إليه من الآخرين ! حقا إن فى الفن حرفة ، والحرفة شيء يتعلمه الفنان من الآخرين ، ولكن تفكير الفنان هو مع ذلك أشبه ما يكون بحوار مع عبقريته الخاصة من خلال لغة الحرفة . وإذن فإن أخشى ما يخشاه الفنان إنما هو الرأى الذائع ، والفكرة السائدة ، والمذهب المعترف به ! والفنان يخشى المديح أكثر مما يخشى الانتقاد أو الذم ، ومن ثم فإننا نراه يتردد قبل التراجع عما تمليه عليه طبيعته . وحين يتحدث ألان عن « أصالة » الفنان ، فإنه يعنى بهذه الكلمة أن أفكار الفنان — التى هى فى الوقت نفسه أعماله — إنما تصدر عن ذاته ، لا عن ذوات الآخرين . وبهذا المعنى يمكننا أن نقول إن الفنان — فى رأى ألان — رجل انعزالى ، ولكنه فى الوقت نفسه « مخلوق إنسانى ، كلى ، صديق للجميع أكثر من أى إنسان آخر »[1] وليس معنى قولنا بأصالة الفنان أننا ننسب إليه بعض الأفكار الشاذة أو النادرة ، وإنما تتجلى أصالة الفنان فى أسلوبه النادر أو طريقته الفريدة فى التعبير عن الأفكار المشتركة . والحق أن الفنان حين يعبر عن أية فكرة من الأفكار العامة ، فإنه يخلع عليها طابعاً عاماً ( بكل معنى الكلمة ) ، ومن ثم فإنه يجعلها تتحدث إلى كل إنسان ، مثلها فى ذلك كمثل أى عمل ناطق من الأعمال الفنية الكبرى . ويضرب لنا ألان مثلا فيقول إن كل فرد منا قد أحس فى تجربته الخاصة بجمال الربيع ؛ ولكن شاعراً كهوراس Horace أو كفاليرى Valéry حين يحدثنا عن الربيع ، فإنه لا ينقل إلينا مجرد إحساس أو مجرد فكرة ، بل هو يقدم لنا إعجازاً فنيا يجعل الفكرة تتجسد الطبيعة ، لكى تستحيل إلى فكرة باطنية تنبع من أعمق أعماق وجودنا ، فإذا بنا نستشعر نضارة الربيع ، ونشوة الحياة ، وكأن جسدنا نفسه قد أخذ يتراقص على سحر تلك الفكرة التى استطاع عقلنا أن يدركها لأول مرة : فكرة الربيع . « أجل ، لقد أصبحنا نمتلك

---

(1) Alain : " Vingt Leçons sur les Beaux—Arts ", Paris, 1931, Gallimard, Vingtieme Leçon, p. 290.

« فكرة » ، ولكنها ليست شبحاً كتلك الأفكار الوهمية التي تباع في السوق ، بل هي فكرة حقيقية قد امتدت إلى أعماق نفوسنا ، فأصبحت هي نفسها عين وجودنا » !

والواقع أنك لو سألت أي شخص من الأشخاص عن رأيه الخاص في أي أمر من الأمور ، لراعك أنه ينظر إلى الآخرين ، وكأنما هو يستوحيهم الرأي الذي لابد له من أن يقوله ! ولا عجب ، فإن من طبيعة الآراء أن تجيء وليدة احترام المجتمع ، والخوف من الآخرين ، والبحث عن استحسان الناس ، وكأنما هي العملة المتداولة أو البضاعة المتبادلة ! ولهذا فإن الرأي Opinion هو في العادة ملك للجميع ، دون أن يكون ملكا لأحد ، لأنه « فكرة » لا جذور لها في حياة الشخص ، أو « مواضعة » لا تعبر عن أية طبيعة فردية . ونحن في العادة منقادون إلى محاكاة الآخرين ، فنحن نحييهم ، ونرائيهم ، ونجاملهم ، ونتوافق معهم ، دون أن يكون في هذا التوافق أي إخلاص حقيقي من جانبنا ، لأن وجودنا الحقيقي كائن على مبعدة منهم ! ولكننا — لحسن الحظ — فنانون ، أو أنصاف فنانين : فإننا قد نجيب على الشخص الذي يلح علينا في طلب رأينا الخاص بقولنا : « هذا هو إحساسي الخاص » ! وكلمة « الإحساس » هنا إنما تشير إلى تلك « الفكرة » التي تصدر عن طبيعتنا الخاصة ، والتي تتفق بالتالي مع أعمق أعماق ميولنا . ولا شك أن إحساسنا في هذه الحالة إنما هو بمثابة قبس فني عابر ، أو نفحة من نفحات العبقرية الفنية التي قد تمس الواحد منا في أحيان نادرة ! وأما الفنان فإنه لا يملك سوى أن يصدر عن ذاته ، وبالتالي فإنه ليس في حاجة إلى سؤال الآخرين عما ينبغي له الإيمان به ! وليس أيسر على الإنسان — بطبيعة الحال — من أن يحاكي غيره ، ويردد آراءهم ، فحسب الفنان أن يفقد ثقته في نفسه لكي لا يلبث أن يجد نفسه بوقاً مبتذلا ينطق باسم الآخرين ! ولكن الفنان الحقيقي لا يريد لنفسه أن يردد ، أو أن يقلد ، أو أن ينطق بلسان غيره ، فهو يرفض أن يسير وراء القطيع ، وهو يأبى أن يكون مجرد ناقل أو ترجمان ! وهذا هو السبب في أن الفنان يصدر دائماً في تفكيره عن طبيعته

الخاصة ، أو عن إحساسه الخاص ، أو عن أعمق أعماق ذاته الباطنية الدفينة . وألان يضع الفنان جنباً إلى جنب مع « القديس » و « الحكيم » فيقول إن هؤلاء الثلاثة لا يصدرون فى تفكيرهم إلا عن ذواتهم ، كما أنهم لا يعرفون التملق ، ولا يعشقون المديح ، ولايخضعون لحكم المجتمع ، ولكنهم فى الوقت نفسه مصلحو المجتمعات ، لأنهم صانعو الإنسانية . وإذا كان القديسون والحكماء نادرين ، فإن من حسن حظ البشرية أن الفنانين ليسوا بهذه الندرة ! ولكن الفنان لا يملك سوى مواجهة مجتمعه بقوله : « إننى لا أستطيع أن أكون سوى كما أنا : فليس فى وسعى أن أعبر إلا عن ذاتى ، وإلا فإننى لن أعبر عن أى شىء على الإطلاق ! وليس من شيمتى أن أحسد غيرى، أو أن أتوق إلى غير ما أنا كائنه » ! ولكن هذا الإنسان العنيد الذى لا يُقْهَر إنما هو فى الوقت نفسه صانع القيم ، فليس فى وسع الإنسانية سوى أن تنتظره ، آملة أن تجد عنده بعض ما هى فى حاجة إليه ! وليس من شأن قيم الفنان أن تشعر غيره بحقارته أو وضاعته ، وإنما تجىء هذه القيم ، فتوقظ « الإنسان » فى كل فرد منا ، وتعلو بنا إلى المستوى الذى استطاع الفنان أن يرقى إليه . وقد قيل « إن فى الإعجاب ضرباً من المساواة » ، فليس بدعاً أن يكون إعجاب الناس بالفنانين حافزاً لهم على الرقى بأنفسهم إلى مستوى تلك القيم الإنسانية التى كرس الفنانون كل جهودهم من أجل العمل على اكتشافها . . .

وهنا قد يحق لنا أن نتساءل : هل من علاقة — فى نظر ألان — بين القيمة الجمالية والقيمة الأخلاقية ؟ أو بعبارة أخرى : هل يمكن اعتبار « الخير » صورة من صور « الجمال » ؟ هذا ما يرد عليه فيلسوفنا بالإيجاب ، فإنه يرى أن الفلسفة التقليدية كانت على حق حينما جعلت من القيمة الأخلاقية شكلا من أشكال القيمة الجمالية . واللغة الفرنسية نفسها تصف الفعل الأخلاقى النبيل بأنه « فعل جميل » Une belle action ، مؤكدة بذلك وجود علاقة وثيقة بين « الخير » و « الجمال » . حقا إن « الجميل » مكتف بذاته ، لأنه يملك فى ذاته تعبيراً قوياً لا حاجة به إلى ترجمة أخرى ( سواء أكان ذلك بلغة الأخلاق

أم بلغة الدين ) ، ولكن من المؤكد مع ذلك أن للجميل طابعاً دينيا هو الذى جعل الأسرار الدينية المقدسة تلتمس فى شتى الفنون أسمى تعبير عنها . ولم يتناس الإنسان هذا الطابع الدينى للجمال إلا حينما ربط الفن بأهوائه وانفعالاته وعواطفه ، فجعل من الفن مجرد أداة للمتعة أو اللذة ، فى حين أن الفن قد ارتبط من قديم الزمان بأقدس عقائد الإنسان ، وأسمى أفكاره ، وأرفع قيمه .

ونحن نجد ألان يساير هيجل Hegel فى أخذه بنظرية أرسطو المشهورة فى « التطهير » ( أو الكاثرسيس ) Catharsis ، فنراه يقرر أن للفن مضموناً أخلاقياً يتمثل فى التسامى بأرواحنا ، ومساعدتنا على مقاومة أهوائنا . ومعنى هذا أن للفن صبغة تطهيرية تجعل منه أداة فعالة لتنظيم البدن ، وتصفية الأهواء ، وتنقية الانفعالات . ويضرب لنا ألان مثلا بالموسيقى فيقول إن النغم صورة مهذبة للصياح ، بحيث إن الموسيقى لتبدو بمثابة تنظيم لتلك الأصوات التى يصدرها الإنسان حين يئن ، أو يصيح ، أو يتأوه ، أو ينتحب . . . إلخ . وهكذا الحال أيضا بالنسبة إلى الغناء ، والرقص ، وغيرهما من الفنون : فإن الإنسان لا يتخذ من التعبير الفنى — فى كل هذه الحالات — سوى مجرد أداة لتنظيم انفعالاته . ويمضى ألان إلى حد أبعد من ذلك فيقول إن من شأن الفنون أن تساعدنا على الشعور بذواتنا ، والتعرف على حقيقة مشاعرنا ، فهى أشبه ما تكون بمرآة حقيقية للنفس ، تنعكس على صفحتها كل أهوائنا وعواطفنا وانفعالاتنا وأفكارنا . . . إلخ . والواقع أنه إذا كانت هناك علاقة وثيقة بين الفن والأخلاق ، فما ذلك إلا لأن الفنون الجميلة تطهر أهواءنا ، وتنقى انفعالاتنا ، وتحقق ضرباً من التوافق بين أحاسيسنا وأفكارنا ، أو بين رغباتنا وواجباتنا [1] وألان هنا يساير كانت Kant فيقرر أننا نشعر بضرب من السعادة العميقة حينما نرى الشيء الجميل : لأننا نستشعر عندئذ توافقاً عجيبا هو الذى ينتزع من نفوسنا كل إحساس بالصراع أو التمزق ، وكأن الإحساس

(1) Alain : “ Vingt Leçons sur les Beaux — Arts ”, 1931, Gallimard. pp. 37 & 40 — 41.

بالجمال يقترن فى نفوسنا بإحساس أخلاق هو الشعور بالسلم أو الطمأنينة أو التوافق النفسى . وألان يسهب فى الحديث عن الدور الجمالى الذى يقوم به العمل الفنى فى صقل أذواقنا وتقويم أحكامنا ، فيقول إنه ليس من شأن الأعمال الأدبية والموسيقية ( مثلا ) أن تنظم أهواءنا ، وتشيع فى نفوسنا التناسق والانتظام فحسب ، بل إن من شأنها أيضا أن تقمع ما فى ذاتيتنا من « جزئية » ( سواء أكانت تجريبية أم تاريخية أم اعتباطية ) ، لكى تحيل « الجزئى » Le Particulier فينا إلى « كلى » Universel . فالأعمال الفنية إنما تهيب بذاتيتنا أن تخرج من أفقها الضيق المحدود ، لكى تقف من العمل الفنى موقفاً سمحاً ملؤه الفهم والوعى والتقدير . و « الذوق » إنما هو الوسيلة التى تسمو بالمتأمل إلى المستوى الجمالى الذى يستطيع عنده أن يدرك العنصر الكلى فيما هو « بشرى » . ومعنى هذا أن من شأن « العمل الفنى » أن يفتح أمامنا ذلك العالم الإنسانى الكلى الذى لا يحده زمان ولا مكان ، ألا وهو عالم « الانسجام » الذى طالما حدثنا عنه أفلاطون [1] .

وثمة مشكلة جمالية أخرى توقف عندها ألان طويلا ، وتلك هى مشكلة تصنيف الفنون الجميلة . وأول تقسيم يتبادر إلى ذهن فيلسوفنا هو تقسيم هذه الفنون إلى نوعين : فنون جماعية ، وفنون فردية ، وإن كنا نراه يعترف — منذ البداية — بأنه ليس ثمة فن فردى بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة . وهو يعنى بالفنون الفردية تلك الفنون التى تقوم أصلا على علاقة الصانع ( أو الفنان ) بالشىء ، دون أن تكون فى حاجة إلى عون مباشر من قبل النظام الاجتماعى القائم . وألان يدخل فى عداد هذه الفنون الرسم ، والنحت ، والتصوير ، وفن صناعة الأثاث ، وفن صناعة الأوانى الخزفية . . إلخ . وأما فنون الموسيقى والغناء والرقص والحياكة والتزيين ، فهى فى نظر ألان فنون جماعية تحتاج إلى أدوات ، وتتطلب جمهوراً ( أو جوقة ) ، ولا تزدهر إلا فى الأوساط العامة . وليس

---

(1) M. Duffrenne : " Phénoménologie de l' Expérience Esthétique ", Paris, 2e Tome, P. U. F., 1963. pp. 110—111.

من شك فى أن « الجمال » لم ير نفسه لأول مرة فى المرآة ، بل هو قد رأى نفسه فى عيون الآخرين ! وأما فيما يتعلق بفنون كالشعر والبلاغة ، فإن من الواضح أنها تمضى من الفرد إلى الجماعة ، وإن كان فى استطاعة الشعر — من بعد — أن يترقى ويزدهر فى وسط فردى . وآلان يعد « العمارة » بمثابة حلقة الاتصال بين الفن الجماعى والفن الفردى ، فى حين أننا نجده يفصل الكتابة والنثر عن الفنون الجماعية بحجة أنها فنون ثقافية لا تنمو إلا فى الوحدة ، ولا تترقى إلا فى جو انعزالى مأواه الصمت . ولهذا يقرر آلان أن فن النثر هو أحدث الفنون أو آخرها ظهوراً .

ثم يعود آلان فيقدم لنا تصنيفا آخر للفنون يستند إلى حواس الإنسان نفسها ، مع مراعاة درجة بدائية كل حاسة ، فيقسم الفنون إلى : فنون حركية تقوم على الإيماء مثل فن الرقص وفن التمثيل الصامت ( وهذه بطبيعتها فنون جماعية ) ، وفنون صوتية تقوم على الإلقاء أو التنغيم ، مثل فن الموسيقى وفن الشعر وفن الخطابة ، ثم فنون تشكيلية تقوم على النشاطين اليدوى والبصرى معاً ، مثل فن العمارة وفن النحت وفن التصوير وفن الرسم ، وهذه الفنون الأخيرة تنتقل بنا من المستوى الاجتماعى إلى المستوى الفردى ، حتى إذا بلغنا فن الكتابة ( وهى عبارة عن أكثر ضروب الرسم تجريداً ) ، وجدنا أنفسنا بإزاء فن حديث ( أو فن متأخر ) هو أكثر الفنون اتصالاً بالطابع الفردى Solitaire .

وثمة تصنيف آخر للفنون يقسمها إلى نوعين : فنون حركية ، وفنون سكونية ؛ والأولى منها فنون لا توجد إلا فى الزمان ، ولا تتحقق إلا بفعل الجسم الحى ، فى حين أن الثانية منها فنون تخلف آثاراً ثابتة قابلة للاستمرار ، فهى فنون مكانية تتحقق على صورة أعمال ملموسة تشغل حيزاً فى العالم الخارجى . والفارق بين هذين النوعين من الفنون هو كالفارق بين الرقص والمعمار ، أو كالفارق بين الغناء والتصوير . ولو أخذنا بهذا التقسيم لكان علينا أن نضع فنوناً كالموسيقى والشعر والبلاغة فى مركز وسط بين هذين

النوعين من الفنون ، وإن كان من شأن هذه الفنون أيضاً أن تتحدد على شكل « آثار » Monuments فنية تقبل البقاء . وعلى كل حال ، فإن ألان يرى أن كل هذه التصنيفات المختلفة للفنون تكاد تتفق فى النهاية على ترتيب الفنون بحسب درجة قدرتها على تنظيم الجسم البشرى .

وليس فى استطاعتنا — بطبيعة الحال — أن نتعقب بالتفصيل أحاديث ألان الطويلة عن شتى الفنون الجميلة ، بما فيها الرقص وفنون الزينة ، والشعر وفنون البلاغة ، والموسيقى ، والمسرح ، والعمارة ، والنحت ، والتصوير والرسم ، والنثر . . . الخ ، وإنما حسبنا أن نشير إلى أن هدف ألان من وراء تحليله الدقيق لكل تلك الفنون إنما هو الكشف عن « الطابع الإنسانى » للفن ، بوصفه لغة نوعية Spécifique تعبر عن علاقة الروح البشرية بالعالم . فليس الفن مجرد زينة أو حلية ، أو مجرد لهو ولعب ، بل هو نشاط إبداعى يعبر عن قدرة الروح البشرية على تسجيل نفسها فى صميم العالم الخارجى ، ويكشف فى الوقت نفسه عن حاجة سيكولوجية عميقة إلى تحقيق ضرب من التوافق بين مطالب الجسد وآمال الروح . وألان هنا متأثر بنظرية كانت المشهورة فى الفن ، لأنه يقيم تفرقة حاسمة بين « الجميل » Le beau و « الملائم » L'agréable » فيبين لنا كيف أن « الفنون الجميلة » لا تقتصر على استثارة اللذة ، أو توليد المتعة ، بل هى تعمل أولا وبالذات على تحقيق التوافق ، أو توليد « الانسجام » . ولكن الفنون أيضاً — فيما يقول ألان — ينبوع للحقائق ، أو منبع للأفكار ، فهى — كما قال كانت بحق — أول تفكير عرفته البشرية . وألان يمضى إلى حد أبعد من ذلك فيقول : إن الآداب تحوى فى ثناياها سر العلوم ، كما أن الأساطير أفكار ضمنية ، أو حقائق فى دور التكوين .

بيد أن ألان لا يقتصر على إبراز الطابع الفكرى للفنون بصفة عامة ، بل هو يتوقف أيضاً عند كل فن من الفنون على حدة ، من أجل تمييزه عما عداه من الفنون ، مع العناية فى الوقت نفسه بالكشف عن طابعه النوعى الخاص . ولعل من هذا القبيل ( مثلا ) ما لاحظه ألان عند حديثه عن كل من فن

التصوير وفن النحت : فقد لاحظ أن التمثال كثيراً مايبدو لنا أعمى ، بينما يحصر كل تعبير الصورة المرسومة فى عينيها ، ولكن إذا كانت النفس المحتبسة تشع فى الصورة من خلال العينين ، مرسلة إلينا نداءها الخاص ، فإن الفكر فى التمثال حاضر فى كل مكان ، لأن العينين ماثلتان فى كل جزء من أجزاء التمثال . ولعل هذا ما عبر عنه هيجل على أحسن وجه حينما كتب يقول : « إن التمثال الخالى من العينين إنما ينظر إلينا بكل جسمه »[1] !

وإذن فإن ثمة فارقاً جوهريا بين التمثال والصورة المرسومة : لأننا إذا كنا نجد « عنصراً ميتا فيزيقياً » فى الإنسان المنحوت ، فإننا نجد « عنصراً سيكولوجيا » فى الإنسان المرسوم . وحسبنا أن نقارن تمثال «المفكر» لرودان Rodin بصورة « الشاب المتأمل » لرافائيل Raphaël ، لكى نتحقق من الفارق الكبير بين التفكير الأبدى الساكن الذى يمثله النحت ، والتفكير الزمانى الحركى الذى يمثله التصوير . وعلى كل حال ، فإن الفنان — مصوراً كان أم مثالا أم غير ذلك — هو فى حاجة دائما إلى إقامة ابتكاره الفنى على دعائم ثلاث : ألا وهى الفكر ، والعمل ، والشىء . فليس فى الفن حرية مطلقة ، أو خلق من العدم ، بل هناك ابتكار يساير طبيعة الموضوع ، وينقح الفكرة فى ضوء الاحتكاك بالمادة ، ويخضع المشروع للتنفيذ . L' artiste subordonne toujours le projet l'exécution. ومهما كان من اختلاف الفنون ، فإنها لابد من أن تكون جميعاً بمثابة حوار مستمر مع الواقع ؛ حوار يجعل من الفن نفسه مرآة ينكشف من خلالها للإنسان شىء كان يجهله عن نفسه !

تلك هى الخطوط العريضة لفلسفة ألان فى الفن ، وربما كان من بعض أفضال هذه الفلسفة على الفن أنها قد ذكرت الفنانين بدور « المادة » فى عملية الإبداع ، وأنها قد حرصت على القول بأن قاعدة النشاط الفنى هى أن الفنان « صانع » قبل أن يكون « رجل إلهام » ! ومهما كان من دور الفكر فى صميم

(1) Alain : " Vingt Leçons sur les Beaux—Arts", 16 e Leçon p. 235.

النشاط الفنى ، فقد أكد لنا آلان — فى أكثر من موضع — أنه حين تكون « الفكرة » هى التى تتحكم فى « الشكل » ، فإننا لا نكون بإزاء « فن » ، بل بإزاء « صناعة » فقط . كذلك استطاع آلان أن يظهرنا على الصلة الوثيقة التى تجمع بين القيمة الجمالية والقيمة الأخلاقية ، فضلا عن أنه نجح إلى حد كبير فى الكشف عن الطابع الإنسانى للنشاط الفنى بوصفه لغة نوعية تترجم عن صميم حياة الإنسان فى العالم . وبينما بقى الكثير من علماء الجمال والنقاد الفنيين يؤكدون أن الفنان هو رجل الإلهام الذى يدرك من الأشياء ما لا يدركه غيره من سواد الناس ، جاء آلان فأظهرنا على أن الفنان رجل إدراك وعمل معاً ، وبين لنا أن القانون الأسمى للإبداع الفنى هو أن الإنسان لا يبتكر إلا بقدر ما يعمل ، بل فى صميم هذا العمل نفسه . . .

بيد أن فلسفة آلان فى الفن قد وجهت الجانب الأكبر من اهتمامها إلى دراسة تقسيم الفنون وأنواعها ، فضحت بوحدة « العمل الفنى » فى سبيل بعض المقارنات السطحية ، ونسيت أو تناست أن مهمة عالم الجمال الحقيقية إنما هى دراسة طبيعة « الموضوع الجمالى » ، لا التوقف عند أنواع الفنون والفروق القائمة بينها . ولئن كان آلان قد حرص على إبراز أهمية عنصر « العمل » أو « الصناعة » فى النشاط الفنى ، إلا أنه لم يحاول تعميق مشكلة الصلة بين « الفن » من جهة ، و « الصناعة » L'industrie من جهة أخرى ، بل هو قد اقتصر على القول بأن الفنان صانع أولا وقبل كل شىء ! وأما تقسيم آلان للفنون إلى فنون اجتماعية وأخرى فردية فهو تقسيم تعسفى أقل ما يمكن أن يقال فيه إنه يغفل الوظيفة الاجتماعية للفن ، ويضرب صفحاً عن دور التاريخ الفنى ( وتاريخ الحضارة بصفة عامة ) فى نشأة الفنون وتطورها . وقصارى القول : إن نظرية آلان فى الفن قد بقيت مشوبة بطابع مثالى استمده فيلسوفنا من دراسته لكل من كانت وهيجل ، كما اعترف هو نفسه بصراحة فى مقدمة واحد من كتبه . . .

# الفنّ حريّة وإبداع

أندريه مالرو

# الفصل السادس

## فلسفة الفن عند مالرو

لم يكن أندريه مالرو André Malraux ( ١٩٠١ — ؟ ) فى الأصل ناقداً فنياً أو مؤرخ فن أو عالم جمال ، وإنما كان روائيا ، وكاتبا سياسيا ، وفيلسوف تاريخ . وقد اهتم مالرو — فى مطلع حياته الفكرية — بمناقشة الكثير من قضايا الإنسان المعاصر ، فتعرض بالبحث لمفهوم « الثورة » ، وتحمس حيناً للنزعة الإنسانية الماركسية ، وعنى حيناً آخر بدراسة موقف الإنسان من التراث المسيحى ، وتوقف طويلا عند مشكلة « معنى الحياة » ، وكان أسبق من فلاسفة الوجودية إلى الاهتمام بتحليل المواقف البشرية الهامة كالحرية والفعل واليأس والانتحار والموت والمصير والقلق والعدم . . . الخ . ولكن أندريه مالرو — الذى بقى حتى نهاية الحرب الأخيرة — مفكراً ثوريا ، تشيع فى كتاباته روح نيتشه واشبنجلر Spengler وفروبنيوس Froöbenius : لم يلبث أن انتقل — بعد انتهاء الحرب — إلى التفكير فى « الفن » ، وكأنما هو قد وجد فى « السلم » بشيراً بقرب وقوع حركة « بعث حضارى » توحد بين التراث الفنى للإنسانية جمعاء . ومن هنا فقد راح مالرو يدرس فنون الشعوب المختلفة ، ولم يلبث أن قدم لنا دراسة تأليفية شاملة لشتى الفنون التشكيلية التى عرفها العالم ، مستنداً فى هذه الدراسة إلى معرفته الوافية بمتاحف أوروبا وأمريكا وروسيا ، وإلمامه الواسع بالفن الصينى ، واطلاعه الهائل على أهم المراجع الأجنبية فى تاريخ الفن . وهكذا استطاع مالرو أن يقدم لنا مجلداً هائلا فى « سيكولوجية الفن » من ثلاثة أجزاء ، أطلق على الجزء الأول منه اسم « المتحف الخيالى » (سنة ١٩٤٧) ، وعلى الجزء الثانى اسم « الإبداع الفنى » (سنة ١٩٤٨) ، وعلى الجزء الثالث اسم « عملة المطلق » سنة ١٩٤٩ . ثم عاد مالرو فجمع هذه الأجزاء الثلاثة فى مجلد واحد ضخم

أطلق عليه اسم « أصوات السكون » (عام ١٩٥١) . ولم يلبث مالرو أن ألحق بهذا المجلد — بعد فترة قصيرة — مجلداً آخر من ثلاثة أجزاء أيضاً أطلق عليه اسم « المتحف الخيالى للنحت العالمى » (١٩٥٢ — ١٩٥٤) . وكل مجلد من هذه المجلدات الستة يحتوى على رسوم ولوحات ( بعضها لم ينشر من قبل) لأعمال فنية مختلفة ، تمثل إنتاج حضارات متعددة ، وتعبر عن أساليب ( أو طرز ) فنية متباينة . . .

وعلى الرغم من اختلاف النقاد فى الحكم على قيمة هذه المجلدات الهائلة التى قدمها لنا مالرو فى تاريخ الفن التشكيلى ( من تصوير ونحت ) ، فإن الغالبية العظمى منهم تميل إلى الإعلاء من شأن كتابة المسمى باسم « أصوات السكون » حتى لقد كتب أحدهم يقول : « إن قيمة هذا الكتاب — بالنسبة إلى أبناء عصرنا الحاضر — قد لا تقل عن قيمة كتاب « أصل التراجيديا » لنيتشه « أو كتاب « مستقبل العلم » لرينان Renan بالنسبة إلى أهل الجيل الماضى ..(١) » ولئن يكن كتاب مالرو فى الحقيقة مؤلفا فلسفياً ، أكثر مما هو كتاب فى النقد أو فى تاريخ الفن ، إلا أن هذا لا يمنعنا من التسليم مع بعض الباحثين بأن لكتاب مالرو قيمة كبرى ، حتى بالنسبة إلى أهل « النقد الفنى » ومؤرخى الفن بصفة عامة .

وليس بدعاً أن يحتل مؤلف مالرو مكانة كبرى بين المؤلفات الحديثة فى الفن ، فإننا نجد فيه — لأول مرة فى تاريخ فلسفة الفن — محاولة فكرية هائلة من أجل إدماج شتى ضروب الإنتاج الفنى التى ظهرت لدى المجتمعات البشرية المختلفة ، فى عالم ذهنى واحد ، وكأن فنون الحضارات الإنسانية المتنوعة مجرد فروع متشابكة لشجرة فنية واحدة . ونقطة انطلاق مالرو — فى هذه الدراسة — إنما هى « المتاحف » ، باعتبارها ظاهرة حضارية ابتدعها إنسان القرن التاسع عشر ، فاستطاع عن طريقها أن يغير من نوع علاقاتنا

---

(1) Pièrre de Boisdeffre : « André Malraux », Classique du XXe Siècle, Paris, Editions Universitaires, 1955, p. 86.

بالعمل الفني . ولكن المتاحف التي كانت في البدء مقصورة على فن التصوير وحده ، لم تلبث أن أصبحت تشمل أيضاً شتى الفنون التجسيمية ، بفضل اختراع الطباعة الفنية التي عملت على ظهور ضرب جديد من المتاحف هو ما سماه مالرو باسم «المتحف الخيالي» Le musée imaginaire . وقد أدى انتشار التسجيلات الصوتية ، والأفلام السينمائية ، إلى توسيع آفاق الثقافة الفنية ، فأصبح في وسع أي طالب صغير يعيش في القرن العشرين أن يعرفه عن فنون التصوير والنحت والموسيقى والغناء — في شتى بقاع العالم — أكثر مما كان يعرف عنها بودلير ، أو فكتور هيجو ، أو جوتييه ، أو غيرهم . . . وقد استند مالرو إلى مجموعة هائلة من الصور المطبوعة التي أخذت للكثير من التماثيل والنقوش والحفائر والأبنية والألواح الزجاجية وقطع الخشب المنحوتة واللوحات الزيتية المرسومة . . . إلخ ، فاستطاع عن طريق تلك الثروة الفنية الضخمة أن يبين لنا معالم الطريق الفني الذي سلكته البشرية ، ابتداء من أقدم الحضارات الفنية في عصور ما قبل التاريخ حتى يومنا هذا . ولما كانت حضارتنا الراهنة هي الوريثة الشرعية لشتى حضارات العالم البائدة ، فليس بدعاً أن نجد مالرو يتحدث عن عملية انصهار التيارات الفنية القديمة في بوتقة الإنتاج الفني المعاصر .

صحيح أن مالرو لا ينكر أن كل فن من الفنون مشروط بالظروف التاريخية التي نشأ في كنفها ، والأحوال الاقتصادية التي اقترنت بظهوره وعاصرت ترقيه ، ولكنه يرفض مع ذلك أن يعرف « الفن » بالاستناد إلى أمثال هذه الشروط ، لأنه يرى أن ما خلد كبريات « الأعمال الفنية » إنما هو — على وجه التحديد — انتصارها على ظروفها ، واندماجها في عالم إنساني غير مشروط ... فليس المهم في تاريخ الفن هو معرفة الظروف الاجتماعية التي عملت على تحديد السمات المميزة لكل فن ، بل المهم هو الوقوف على الطابع الإنساني الذي جعل من كل فن أنشودة يرددها التاريخ . وليست علاقة العمل الفني بالجمال هي التي جعلت منه عاملا هاما من عوامل الحضارة ، كما وقع في ظن الكثيرين ، وإنما

الذى جعل منه قوة فعالة فى صميم الحياة الاجتماعية هو كونه شيئاً « إنسانيا » قد انبثق من أعماق موجود حر مبدع . وحينما يقول مالرو : « إن تاريخ الفن هو تاريخ تحرر الإنسان » ، فإنه يعنى بهذا القول أن الفن فى جوهره انتقال من دائرة القدر والمصير Le destin ، إلى دائرة الوعى والحرية . والواقع أننا حين ندرس تاريخ الفن ، فنحن إنما ندرس تاريخ إنسانية متحررة ، قد حاولت أن تخلق لنفسها عالماً خاصا متمايزاً عن العالم الواقعى ، وكأنما هى قد أرادت أن تعبر عن العالم ، دون أن تقلده أو أن تنقل عنه[1] .

وليس الفن مجرد لغة أو تعبير ، بل هو أيضا أداة تحوير أو تغيير . ولا غرو ، فإن متحف الفن البشرى — على اختلاف ألوانه وتعدد صوره — إنما هو ثمرة لفاعلية إنسانية خلاقة ، أو مشاركة فنية متصلة ، استطاع الجنس البشرى أن يحققها على مر الأجيال ، فأثبت لنا بما لا يدع مجالا للشك أنه هيهات لأعاصير الفناء أن تذهب بما سجلته اليد البشرية ، أو أن تقضى على ما اهتزت له النفس الإنسانية ، أو أن تأتى على ما نطق به الفنان حينما أراد أن يخلد أحلام الناس . « وإذا كنا لم نستطع — فيما يقول مالرو — أن نوحد أحلام الأحياء ، فقد استطعنا — على الأقل — أن نخلد أحلام الموتى » ! وهكذا أصبحنا نحن الأحياء أول جيل إنسانى يرث الأرض بأسرها ![2] .

وعلى حين أن البعض قد ذهب إلى أن « الفن للفن » ، بينما قال آخرون إن « الفن للمجتمع » وزعم غيرهم أن « الفن لله » ، نجد أن مالرو يؤكد أنه « الفن للإنسان » : وليس بحث مالرو لسيكولوجية الفن سوى مجرد محاولة فلسفية للكشف عن الصبغة الإنسانية الحقيقية التى تتسم بها شتى الأعمال الفنية على اختلاف ألوانها . حقا إن البعض قد تصور أن الفنان عبد للطبيعة ، وأن الفن هو دائما فى خدمة الواقع ، ولكننا لو أنعمنا النظر ( مثلا ) إلى فن

---

(1) André Malraux : « La Monnaie de l'Absolu », Paris, Gallimard, 1951, dans « Les Voix du Silence », p. 621.

(2) Malraux : « Appel aux Intellectuels », 1948, Ed. Grasset, Introduction.

كفن التصوير ، لوجدنا أن هذا الفن لا ينزع نحو رؤية العالم ، بقدر ما هو ميال إلى خلق عالم آخر ، ولأدركنا بالتالى أن العالم فى خدمة الطراز الفنى » وأن الطراز الفنى هو — بدوره — فى خدمة الإنسان وآلهته . فليس « الطراز الفنى » — فى رأى مالرو — مجرد طابع مشترك يميز أعمالا فنية تنتسب إلى مدرسة واحدة بعينها ، أو تنتمى إلى عصر واحد بعينه ، وكأنما هو مجرد نتيجة لعيان خاص ، أو مظهر تزيينى décoratif لوجهة نظر بعينها ، وإنما « الطراز » هو موضوع البحث الأساسى لكل فن من الفنون ، فى حين أن الأشكال الحية التى يتجلى على صورتها كل فن من الفنون إنما هى منه بمثابة « المادة الأولية » . وتبعاً لذلك فإن مالرو يقرر أننا لو سئلنا : « ما هو الفن ؟ » ، لكان فى وسعنا أن نجيب على هذا السؤال بقولنا : « إنه ذلك الشيء الذى تستحيل الأشياء بفضله إلى طراز » . وهنا تبدأ — على وجه التحديد — مشكلة « الإبداع الفنى » . (1)

بيد أننا لن نستطيع — فيما يقول مالرو — أن ننفذ إلى جوهر « الإبداع الفنى » ، اللهم إلا إذا آلينا على أنفسنا منذ البداية أن نستبعد من دائرة الفن ، لا كل نزعة تقول بالمحاكاة أو « التقليد » فحسب ، بل كل نزعة تعبيرية موضوعية أيضاً . والحق أن الفن إنما هو فى صميمه إبداع لمعايير أو قيم إنسانية ، يخلق الفنان بمقتضاها عالماً غريباً عن الطبيعة : عالماً يكون بمثابة تعبير عن إرادته الحرة الخلاقة . وإذا كان مالرو قد آثر أن يدير ظهره للفن الكلاسيكى ، أو إذا كان هو قد حاول — على أقل تقدير — أن يقلل من تلك الأهمية الكبرى التى اعتدنا أن ننسبها إليه ، فما ذلك إلا لأنه قد وجد فيه فنا تقليدياً يقوم على « المحاكاة » . والغرب وحده — فى رأى مالرو — هو الذى ظن أن التشابه « عامل جوهرى فى الفن » فى حين أن « المحاكاة » قد بقيت مجهولة فى أفريقية وجزائر المحيط الهادى ، فضلا عن أننا نلاحظ أن النقل عن الطبيعة

---

(1) Malraux: « Le Musée Imaginaire », Skira, 1947, p. 156.

لم يتخذ صورته المعروفة فى الفن الأوربى لدى مصورى مصر ، وبلاد ما بين النهرين ، وبيزنطة وبلدان الشرق الأوسط . . . إلخ .

حقا إن الناس قد دأبوا على القول بأن الفنان هو ذلك المخلوق المتأمل الذى يعرف كيف ينظر إلى الأشياء ، ولكن من المؤكد — فيما يقول مالرو — أن نظر الفنان موجه نحو العالم الفنى ، أكثر مما هو مركز فى العالم الطبيعى . وآية ذلك أن الفنان لا يرى من الطبيعة إلا ما له علاقة بالآثار الفنية ، فى حين أن عيان الرجل العادى الذى لا يحفل بالفن مرتبط بما يعمله فقط ، أو بما يريد تحقيقه فى الطبيعة فحسب . وعلى ذلك فإن الأشياء — فى نظر الرجل العادى — هى ما هى ، فى حين أنها — فى نظر الفنان — ما يمكن أن تستحيل إليه فى ذلك المجال الخاص الذى يسمح لها بأن تفلت من طائلة الموت ! ومن هنا فإن « الأشياء » لا بد من أن تفقد على يد الفنان خاصية من خصائصها الرئيسية ، كما يظهر بوضوح فى فن « التصوير » حيث ينعدم « العمق » الحقيقى ، أو فى فن « النحت » حيث تختفى « الحركة » الحقيقية . ومهما زعم الفنان لنفسه أنه يصور « الحقيقة » ، أو مهما خيل إليه أنه يمثل « الواقع » ، فإن فنه لا بد من أن يجىء منطوياً على شىء من التبديل ، أو التحوير ، أو التضمين ، أو الاختزال réduction وكأنما هو يريد أن يختصر الواقع ، أو أن يجتزىء بجانب محدود منه . وهكذا نرى المصور يدخل شيئا من التعديل على الصورة حينما يحيلها على قماشه إلى بعدين فقط ( ألا وهما البعدان الوحيدان الممكنان فى لوحته ) ، ونرى المثال يفرض على الموضوع ضرباً من الاختزال أو التضمين حين يحول كل حركة صريحة أو مضمرة فيه إلى شىء ثابت أو ساكن . وتبعاً لذلك فإن الفن — فيما يرى مالرو — إنما يستند أولا وقبل كل شىء إلى عملية تحويرية أساسية هى عملية الاختصار أو الاختزال أو التضمين . وقد يكون من السهل أن نتصور طبيعية مرسومة أو منحوتة تجىء مشابهة تماماً لنموذجها الأصلى ، ولكن ليس من السهل أن نتصورها « عملا فنيا » بمعنى الكلمة . وإلا ، فهل نقول عن ذلك التفاح الصناعى الموضوع

فوق طبق صناعى أعد لاحتواء الفاكهة ، إنه «عمل نحتى» بمعنى الكلمة ؟ كلا ، ولا ريب ، فإنه لا يمكن أن تقوم للفن قائمة ، اللهم إلا إذا كانت علاقة الإنسان بالموضوعات الممثلة ( أو المصورة ) ، علاقة مغايرة فى صميم طبيعتها لتلك العلاقة التى يفرضها علينا العالم . ولعل هـذا هو السبب فى أن ألوان النحت قلما تقلد ألوان الحقيقة ، بل ربما كان هذا هو السبب فى أننا جميعاً نشعر بأن الأشكال المصنوعة من الشمع ( وهى الأشكال الوحيدة فى عصرنا التى ما تزال تحرص على الإيهام ، أو تهتم بمطابقة الواقع مطابقة تامة طبق الأصل ) لا تكاد تمت إلى الفن بنسب حقيقى . . .[1]

والحق أننا لو نظرنا إلى فن التصوير ، لوجدنا أن مهمة هذا الفن لا يمكن أن تقتصر على عملية «النقل» عن الطبيعة : فإن المناظر الطبيعية التى رسمها لنا مصور مثل «كوروه» Corot قد لا تقل اتصافاً بطابع التجديد والابتكار والإبداع ، عن تلك الطبيعة الصامتة التى قدمها لنا مصور حديث مثل براك Braque . وإذا كانت «السينما» نفسها قد تستحيل إلى «فن» ، فذلك لأن من شأن التصوير الفوتوغرافى أن يرقى فى لقطاته الفنية إلى مستوى «التصوير بالزيت» ، وعندئذ لا بد له من أن يصبح «عملا فنيا» بحق . والواقع أن المصور السينمائى الممتاز إنما هو ذلك الذى يعيد تركيب الواقع على طريقته الخاصة ، لكى يخلق منه «عملا فنيا» أصيلا يمتاز بالابتكار والجدة والطرافة . وكثيراً ما يظن الناس أن الفن هو مجرد إحساس مرهف بالطبيعة ، وكأن الفارق الوحيد بين الفنان وغيره من عامة الناس إنما هو فارق فى الدرجة . ولكن ، ليس يكفى — فيما يقول مالرو — أن يكون المرء مشبوب العاطفة أومشتعل الوجدان ، لكى يكون فنانا ؛ وإلا ، لكانت أية فتاة مراهقة مرهفة الحساسية فناناة موهوبة ؛ ولكان أكثر الناس حساسية أقواهم بالضرورة فنا ! والحق أنه لا يكفى أن يكون المرء رومانتيكى النزعة لكى يكون روائيا ، كما أنه لا يكفى أن يعشق المرء التأمل لكى يكون شاعراً . ومالرو يذكرنا — فى هذا

(1) Malraux : «La Création Artistique», Skira, 1948, p. 110.

الصدد — بأن كبار الفنانين لم يكونوا يوماً نساء ! « وكما أن الموسيقار هو ذلك الرجل الذى يحب الموسيقى لا البلابل ، بل كما أن الشاعر هو ذلك الإنسان الذى يحب الشعر لا الخمائل ، فإن المصور أيضا هو ذلك المخلوق الذى يحب اللوحات ، لا المناظر » ! [1]

. . . إن البعض ليظن أن الرجل العادى هو بالضرورة أقل عاطفة من الفنان ، ولكن الفنان ليس بالضرورة أقوى حساسية من أى هاو من الهواة ، أو من أية فتاة مراهقة مشبوبة الوجدان . فليس الفارق بين عيان الفنان وعيان الرجل العادى مجرد فارق فى الشدة ، بل هو فارق فى الطبيعة . وآية ذلك أن الفنان — على العكس من الرجل العادى — لا يقنع بما فى الطبيعة من موضوعات جاهزة معدة من ذى قبل ، بل هو يتجه ببصره فى معظم الأحيان نحو تلك الجوانب الناقصة أو الغامضة أو الملتبسة التى ما زالت تنتظر من يبرزها ويكملها ويفسرها ويعيد خلقها من جديد . وتبعاً لذلك ، فإن الفن ليس هو الطبيعة منظوراً إليها من خلال مزاج شخصى ، اللهم إلا إذا كانت الموسيقى هى البلبل مسموعاً من خلال مزاج شخصى ! . . ولكن ليس معنى هذا أن مالرو ينكر أهمية الإحساس الفنى ، أو يستبعد عنصر المزاج الشخصى ، وإنما كل ما هنالك أنه يعتبر « الانفعال » مجرد وسيلة لخلق اللوحة ، كما أن اللوحة — فى رأيه — مجرد وسيلة لتثبيت الانفعال . وعلى الرغم من أن الأعمال الفنية الكبرى تستثير لدينا إحساسات هائلة ، وانفعالات قوية ، إلا أن السبب فى هذه الاستثارة لا يرجع مطلقا إلى كونها تمثل موضوعات مشتقة من الحياة ، أو منتزعة من الواقع . وحينما ينجح الفنان فى أن يثبت أمام أنظارنا لحظة ممتازة من لحظات الواقع ، فإنه لا يعيد تصويرها على نحو ما حدثت بالفعل ، بل هو يخلع عليها طابعاً خاصاً يجعل منها موضوعاً فنياً صالحاً للبقاء . ولهذا يقول مالرو : « إن غروب الشمس الذى يستثير إعجابنا — فى فن التصوير — ليس هو غروب الشمس الجميل ، بل هو

(1) Malraux: « La Création Artistique », Skira, 1948, p. 110.

غروب الشمس الذى صوره فنان عظيم ، كما أن الصورة الشخصية (البورتريه) الجميلة لا يمكن أن تكون مجرد صورة لوجه جميل ... إلخ » [1]

وهنا يظهر الفارق الكبير بين عيان الفنان وعيان الرجل العادى : فإن الرجل العادى لا ينظر إلى الأشياء إلا من أجل التصرف فيها والاستفادة منها (كما لاحظ برجسون من قبل) فى حين أن الفنان لا ينظر إلى الأشياء إلا من أجل إحالتها إلى موضوع فنى ، أو من أجل العمل على تصويرها . والواقع أننا قلما نظر إلى « العين » (مثلا) لذاتها ، بل نحن نراها من حيث هى « نظر » regard ، لا من حيث هى « عين » . والدليل على ذلك أننا نجهل تماماً لون حدقة عين أقرب المقربين إلينا ! وأما بالنسبة إلى طبيب العيون أو بالنسبة إلى المصور ، فإن العين « عين » وليست مجرد « نظرة » ! ولكن « العين » — فى نظر الفنان — هى أيضاً أمارة ودلالة ، ولهذا فإنه يحيلها إلى « معنى » و « تعبير » expression . والفنان يعرف أن المرأة التى يرسمها ليست مجرد شكل ينقله على القماش ، وكأنما هى مجرد مجموعة من الملامح والحركات والسكنات ، وإنما هى أولا وقبل كل شىء « تعبير فردى ، عاطفى ، جنسى » . ولا غرو ، فإننا نتذكر الوجه الذى نعرفه ، لا بملامحه وقسماته ، وإنما بتعبيره ومعناه ، أعنى بتلك الدلالة النفسية التى نخلعها عليه . وهذا هو السبب فى أن اللوحات التى رسمها كبار الفنانين لبعض الأشخاص ، لم تكن مجرد صور لنوع من « الطبيعة الصامتة » ، وإنما كانت « أعمالا فنية » تكشف لنا عن مدلولات أعمق مما تبوح به القسمات . وحينما يقول مالرو إن العمل الفنى لا يبدأ إلا عندما تنتهى مهمة تصوير الملامح ، لكى تبدأ مهمة التعبير عن المعانى ، فإنه يعنى بذلك أن صورة الشخص إنما تصبح « عملا فنيا » حين تعنى حياته ، وتشير إليها ، وتدل عليها . وكما أن علاقتنا بأى كائن حى إنما تبدأ حينما ندرك منه أكثر مما يبوح به شكله ، فكذلك تبدأ علاقتنا بالموضوع ، حينما نخلع عليه

---

(1) Ibid , p. 112.

(وانظر أيضاً كتابنا « مشكلة الفن » ، ١٩٥٩ ، ص ٧٦ — ٧٧) .

معنى ، أو ننسب إليه وظيفة ، فتصبح قطعة الخشب فى نظرنا شجرة ، أو أثاثا ، أو « أثراً سحرياً » Fétiche أو ما إلى ذلك .. ولا تبدأ علاقة الفنان بالموضوع الذى يرسمه ، اللهم إلا حين يكف عن الخضوع لنموذجه ، لكى يعمد إلى التحكم فيه والسيطرة عليه . — وليس هناك من مظهر لتحكم الفنان فى نموذجه إلا باستحالة ذلك « النموذج » إلى « دلالة تعبيرية » فى صميم « العمل الفنى » . حقا إن الكون نفسه زاخر بالمعانى ، ولكنه — على حد تعبير مالرو — لا يعنى شيئاً ، لأنه يعنى كل شىء ! فإذا ما نجح الفنان فى أن يقتطع من هذا العالم « موضوعاً » يعيد تكوينه لحسابه الخاص ، معبراً عنه بما لديه من قدرة على إبراز المعانى ، استحال هذا « الموضوع » إلى حقيقة ناطقة ذات دلالة . وإذا كان « العالم » أقوى من الإنسان ، فإن « معنى » العالم لهو بلا ريب أقوى من « العالم » ! وليس « معنى العالم » سوى ذلك « التعبير الفنى » الذى تفيض به لوحات الفنانين وتماثيلهم ونقوشهم وشتى مظاهر إبداعهم ، حين تجىء هذه كلها فتخلع على « الواقع » بعداً « إنسانيا » بمعنى الكلمة »[1]

وهكذا يتبين لنا أن « الفعل الأول » للمصور ، بل ولكل فنان بصفة عامة ، إنما هو ذلك الفعل الذى يحققه ، سواء أكان ذلك بطريقة شعورية أم بطريقة لاشعورية ، حينما يغير من صميم وظيفة الأشياء . وإذا كان فى استطاعتنا أن نتخيل روائيا ، أو شاعراً ، أو فيلسوفاً ، لا يكتب على الإطلاق ، فذلك لأن المادة الأولى لكل فنان من هؤلاء الثلاثة إنما هى اللغة أو « اللفظ » ؛ وليست الوظيفة الوحيدة للغة — بطبيعة الحال — أن تعبر عن الأدب أو الفلسفة . ولكن ، ليس فى استطاعتنا أن نتصور رساماً بدون لوحات ، أو موسيقاراً بدون موسيقى : لأن الرسام ( أو المصور ) هو الرجل الذى يصنع لوحات ، كما أن الموسيقار هو الرجل الذى يؤلف مقطوعات موسيقية ، وهلم جراً ... أما إذا قيل إن المصور ( مثلا ) هو الرجل الذى يعرف كيف يتأمل الأشياء ، كان رد مالرو على هذا الرأى أن للفنان — بلا ريب —

---

(١) زكريا ابراهيم : « مشكلة الفن » ( مجموعة مشكلات فلسفية ) ، ١٩٥٩ ، ص ٥٢ — ٥٣

« عينا » تعرف كيف تنظر إلى الأشياء ، ولكن هذه « العين » لا تظهر فى سن مبكرة (أو كما يقال فى سن الخامسة عشرة مثلا) ، بل هى تحتاج إلى تربية طويلة ، حتى تصبح « عينا فنية » ! ومن هنا فإن العيان الحقيقى الذى نستطيع أن نعده إبصاراً فنيا بحق إنما هو عيان رنوار الشيخ ، وتسيان العجوز ، وهالس المتقدم فى السن . وما أشبه هذا العيان بالصوت الباطنى العميق الذى كان بيتهوفن الأصم يسمعه فى أواخر أيام حياته ! « إنه العيان الذى ظل باقيا لدى هؤلاء الفنانين ، حتى بعد أن كادوا يفقدون البصر » .

وربما كان منشأ الوهم القائل بأن الفنان يكتب ما تمليه عليه الطبيعة ، أو أن ثمة علاقة مباشرة بين الفنان ونموذجه ، هو انصراف التفكير عادة إلى « فنون التمثيل » Représentation . فنحن نلاحظ فى التصوير والنحت والأدب أن ثمة تعبيراً غريزياً أو شبه غريزى عن الوجدان أو الإحساس أو الشعور . ولما كنا نتكلم قبل أن نكتب ، ونكتب قبل أن نؤلف قصصاً أو روايات ؛ ولما كان المفروض فى التصوير أن يمثل الموضوع المراد رسمه ، فقد وقع فى ظن البعض أن الفن مجرد « نقل » أو « تقليد » ، وأن وظيفته مقصورة على التمثيل أو التصوير . وآية ذلك — فيما يرى أصحاب هذا الرأى — أن الأطفال يرسمون ، وهم يرسمون لأنهم يريدون أن يعبروا عما يشاهدون . ولكننا مع ذلك نشعر حين ننتقل من قاعة حافلة برسوم الأطفال إلى أى متحف أو معرض فنى ، أننا قد انتقلنا من حالة نفسية يستسلم فيها المرء للعالم ، إلى حالة نفسية أخرى يحاول المرء فيها أن يتملك زمام العالم . — حقا إن بعض الأطفال قد يظهرون مواهب فنية أصيلة ، ولكننا مع ذلك لا نستطيع أن نقول عن الواحد منهم إنه « فنان » بمعنى الكلمة : لأن موهبته تملكه ، وليس هو الذى يملك موهبته . وفضلا عن ذلك ، فإن الطفل قلما يفكر فى جمهور النظارة الذين سوف يشاهدون أعماله الفنية ، بل هو إنما يرسم لنفسه ، دون أن يحاول فرض نفسه على الآخرين . ولما كان الطفل منذ البداية خارجاً عن التاريخ ، فإننا لن نستطيع أن ننسب إليه أى طابع أو طراز فنى ،

اللهم إلا إذا قلنا إن فنه هو فن بدائي غريزي يغلب عليه طابع « الطفولة » .
ولئن كان في رسوم الأطفال سحر لامراء فيه ، خصوصاً وأننا قد نجد بين الرسوم الممتازة لبعض الأطفال الموهوبين أعمالا أصيلة يفقد العالم فيها كل ماله من ثقل ( كما هو الحال في كل فن ) ، إلا أن الفارق بين الطفل والفنان هو كالفارق بين كيم Kim — قاهر المدن في الأحلام — وتيمورلنك : فاتح الممالك وكاسح الإمبراطوريات ! وكما أن مملكة الحلم لابد من أن تتلاشى عند اليقظة ، فكذلك لابد من أن ينتهي عهد رسوم الطفولة ببلوغ الفنان لسن الرشد ، والرشد في الفن إنما يعني القدرة على الامتلاك ، والرغبة في السيطرة .
ولهذا يقول مالرو : « إن الفن ليس أحلاماً ، بل هو تملك لناصية الأحلام » ! (1)

والواقع أن مالرو على حق حين يقرر أن ثمة هوة غير معبورة بين رسوم الفنان طفلا ، ورسومه هو نفسه بالغاً . وآية ذلك أن اللوحات التي رسمها بعض كبار الفنانين في طفولتهم لا تكاد تمت بأدنى صلة إلى طرازهم الفني الذي عبرت عنه لوحات شبابهم وكهولتهم . وربما كان سحر الصور التي يرسمها الأطفال راجعاً أولا وبالذات إلى أنها صور غريبة كل الغرابة على الإرادة بدليل أنه ماتكاد الإرادة تتدخل في مجراها حتى تزول تلك الصور في لمح البصر ! هذا إلى أن الطفل حينما يلتقي بأدنى مقاومة من جانب العالم الواقعي ، فإن تعبيره سرعان مايتلاشى مع شعوره بعدم المسئولية . وقد يكون في استطاعة الطفل أن يتوقع من فنه أي شيء ، اللهم إلا الوعي والسيطرة الإرادية .
وحينما ننتقل من صور الطفولة إلى فن التصوير — بمعنى الكلمة — فكأننا ننتقل من تشبيهات الأطفال ومجازاتهم إلى شعر بودلير . ومعنى هذا أنه ليس ثمة « استمرار » أو « اتصال » بين عالم الطفل وعالم الفن ، بل هناك انقلاب تام وتحول مطلق . ويضرب مالرو مثلا لذلك فيقول إنه ليس بين رسوم الجريكو El-Greco ( ١٥٤٨ — ١٦٢٥ ) طفلا ، وبين لوحاته الفينيسية المشهورة ، مجرد فارق في الدرجة أو في مستوى « التحقق » accomplissement

(1) Malraux : « La Création Artistique », Skira, 1948, p. 124.

وإنما هناك فارق جوهرى يرجع إلى عامل هام ، ألا وهو تعلق الجريكو بالمصورين الفينيسيين ( أساتذة مدرسة البندقية ) . ولهذا يقرر مالرو أن فن الطفولة لابد من أن يزول بزوال عهد الطفولة ، دون أن يكون من حقنا أن نعد مثل هـذا الفن معياراً صحيحاً لنوع الصلة التى لابد من أن تقوم بين الفنان من جهة ، وبين « الواقع » من جهة أخرى . . .

وأما إذا نظرنا إلى نقطة البداية فى حياة كل فنان ، فإننا لن نجد فنانا واحداً بدأ حياته الفنية بالنقل عن الطبيعة مباشرة ، بل سنجد فى حياة كل فنان لوحات كبرى حاول أن يقلدها ، وأساتذة عظماء طالما تمنى لو استطاع أن يسير على منوالهم . ومعنى هذا أن ثمة ثقافة فنية معينها تجىء دائماً فتكون بمثابة حلقة الاتصال بين الفنان وعيانه الخاص ، حتى ليصح لنا أن نقول إن الأصل فى عيان الفنان إنما هو « عالم الفن » ، لا « عالم الطبيعة » . وليس فى ذكريات الفنانين ما يشهد بأن الرغبة فى الإبداع قد نشأت لدى الواحد منهم على أعقاب تأثره بمنظر طبيعى أو حادث درامى ، يكون هو الذى حرك فى نفس الفنان الرغبة فى التعبير عما شاهد أو أحس ، وإنما الذى يثير الموهبة الفنية لدى المصور أو الشاعر أو الروائى ، هو الانفعال الذى يستشعره فى شبابه بإزاء بعض الأعمال الفنية الممتازة ، مما يدفعه إلى أن يصيح قائلا : « . . . وأنا أيضاً سوف أكون فنانا ! » وحينما يقول مالرو إن الفنانين لا يبدأون حياتهم الفنية بالاعتماد على الطبيعة أو الركون إلى الواقع ، فهو يعنى بذلك أن كل فنان ناشىء إنما يستند بالضرورة إلى أعمال غيره من الفنانين السابقين . ولسنا نعرف فناناً عظيما واحداً لم تكن له أدنى دراية على الإطلاق بأى عمل فنى سابق ، أو لم تتح له الفرصة لرؤية شىء آخر سوى الأشكال الحية والصور الطبيعية . وإذن فلا يقعن فى ظننا أن رمبرانت أو جويا أو ميكائيل أنجيلو أو غيرهم من الفنانين كانوا فى بداية حياتهم رجالا متأملين استهوتهم ( أكثر من غيرهم ) مناظر الطبيعة ، وأشكال الأشياء ، بل لنتذكر دائماً أن كل هؤلاء لم يكونوا فى بداية حياتهم سوى هواة متحمسين ، سحرتهم بعض اللوحات الجميلة ، فحملوها خلف

مآقيهم ، وراحوا يقلدونها ، غير آبهين بالعالم الخارجى ، وغير ملتفتين إلى أشكال الطبيعة ...!

... ولهذا يقرر مالرو أن حياة كل فنان إنما تبدأ دائماً بالباستيش : Pastiche ، أعنى بالنقل عن لوحات كبار المصورين ، أو بمحاكاة أسلوب غيره من عظماء الفنانين . وليس من شك فى أن هذا النقل إنما هو فى صميمه محاولة يراد من ورائها المشاركة Participation ، ولكنها ليست مشاركة فى الحياة أو فى الطبيعة ، بل هى مشاركة فى الفن أو فى العالم الفنى . ولا يصبح المرء فنانا أمام أجمل امرأة فى العالم ، بل أمام أجمل لوحات فنية . ولكن هذا لا يمنعنا من القول بأنه لابد لهذه المشاركة من أن تقترن بضرب من « الانفعال » : فإن انخراط الفنان فى عالم الفن لابد من أن يجىء مصحوباً بعاطفة حادة تريد لنفسها الخلود كأية عاطفة بشرية أخرى . وحسبنا أن نطلب إلى أى مصور أن يسترجع ذكرى لوحاته الأولى ، أو حسبنا أن نهيب بأى شاعر أن يستعيد تذكار قصائده الأولى ، لكى نتحقق من أن كل حياة فنية إنما تبدأ ، لا بمشاركة فى عالم الطبيعة ، بل بمشاركة فى عالم الفن . والواقع أن الفنان لا ينشد فى البداية امتلاك الأشياء أو التهرب من الذات ، بل هو يحاول أولا وقبل كل شىء أن يتملك بعضاً من الفنانين ، وأن يمتزج بهم . وليس النقل عن لوحات كبار الفنانين سوى مجرد ضرب من الإخاء أو الصداقة التى تتحقق بين الفنان الناشىء وأستاذه ( أو أساتذته ) من كبار الفنانين . فالفنان المبتدىء يحاول عن طريق « المحاكاة » أن يستجمع زمام ذاته ، وأن يتملك ناصية فنه ، لكى لا يلبث بعد ذلك أن ينتقل من عالم صور ( أو أشكال ) إلى عالم صور ( أو أشكال ) آخر ، كما ينتقل الأديب من عالم ألفاظ إلى عالم ألفاظ آخر ، أو كما ينتقل الموسيقار من الموسيقى إلى الموسيقى ! ولهذا يقرر مالرو أن كل إبداع فنى إنما هو فى الأصل صراع تقوم به صور كامنة ( أو ضمنية ) ضـــد صور أخرى مقلدة ( أو منقولة )[1].

---

(1) Malraux : « La Création Artistique », 1948, Skira, p. 142.

وسواء أكان الفنان قد بدأ حياته الفنية مبكرا أم متأخراً ، وسواء أكان لأعماله الفنية الأولى قيمة كبرى أم كانت هذه الأعمال متواضعة ضئيلة الشأن ، فإن من المؤكد أنه لابد من أن يكون وراء إنتاجه الفنى مرسم كان يتردد عليه ، أو كاتدرائية كان يختلف إليها ، أو متحف كان يتجول فى رحابه ، أو مكتبة كان يتصفح ما بها من مجلدات ، أو تراث موسيقى كان مولعاً بالتزود منه . . . الخ . ولما كان التصوير يمثل دائماً أبعاداً ثلاثة ، فى حين أنه لا يملك فى الحقيقة سوى بعدين ، فإن أى منظر مرسوم هو أقرب — بطبيعة الحال — إلى أى منظر آخر مرسوم ، منه إلى المنظر الواقعى الذى كان منه بمثابة النموذج الأصلى . فليس أمام المصور الناشئ أن يختار بين أستاذه وعيانه الخاص ، وإنما كل ما يستطيع عمله هو أن يختار بين أستاذه وغيره من الأساتذة ، أو بين لوحات ولوحات أخرى ! ولو لم يكن عيانه الأصلى هو عيان هذا الفنان أو ذاك ، لكان عليه أن يخترع فن التصوير من جديد ! وحسبنا أن ننعم النظر إلى المواضيع التى طالما استأثرت بانتباه الغالبية العظمى من المصورين ، لكى نتحقق من أن الفنان الناشئ كان يجد نفسه مدفوعاً — من حيث لا يدرى — نحو تصوير بعض المواضيع الخاصة ، كصورة العذراء مريم ، والطفل يسوع ، والشاب المراهق ، وبعض المناظر الجغرافية أو الأسطورية ، وبعض الأعياد أو الحفلات الفينيسية . . . إلى آخر تلك الموضوعات الممتازة التى درج كبار المصورين على تمثيلها جيلا بعد جيل . ولكن بيت القصيد ـ فيما يقول مالرو ـ « أن الفنان لا يرى ما تمثله الموضوعات » بل هو يرى الموضوعات على نحو ما ينتزعها تمثيلها من صميم الواقع » .

وإذا كان العامة من الناس لايرون من اللوحات الفنية إلا ما تمثله ، فإن الفنان لايعد التصوير مطلقاً مجرد ضرب من « التمثيل » Représentation . وآية ذلك أن الفنان لا يرى فى لوحة « الثور المذبوح » لرمبرانت ، أو لوحة « عبادة المجوس » لبييرو دلا فرانشسكا ، أو لوحة « بيت فنسان » لفان جوخ ، مجرد مناظر جديرة بالإعجاب ، وإنما هو يرى فيها عوالم أصيلة ماثلة أمامه من خلال

تلك الصور التي هي منها بمثابة أداة تعبير . وإذن فإن ما يروقنا في لوحة « الثور المذبوح » ( مثلا ) ليس هو شكل الثور أو ضخامة جثته ، بل هو تلك « الحضرة الفنية » التي تجعل من اللوحة بأسرها سيمفونية تشكيلية مؤثرة ، أراد الفنان أن يسجلها على صورة حيوان مذبوح يقطر دماً ! والحق أن ما يجتذبنا إلى العمل الفني ليس هو كونه يصور الواقع ، أو يعبر عن الحقيقة ، وإنما كونه ينقلنا إلى عالم آخر هو وحده الذي يستطيع أن ينتزعنا من الواقع ! وكما أن هذه المجموعة المتسقة من الأنغام قد تجعلنا ندرك فجأة أن ثمة عالماً موسيقيا ، أو كما أن تلك المنظومة المتناغمة من الأبيات قد تجعلنا نكتشف أن هناك عالماً من الشعر ، فكذلك قد يستثير عيوننا ذلك المزيج العجيب من الخطوط والألوان ، فيظهرنا على أن ثمة باباً يقتادنا إلى عالم آخر ! ولكن عالم التصوير ليس بالضرورة عالماً فائقاً للطبيعة ، أو عالماً أروع وأجمل من الحقيقة ، بل هو عالم جديد لا سبيل إلى إلحاقه بعالم الواقع ، أو على الأصح لا سبيل لرده إلى الحقيقة الخارجية .

ولسنا نريد أن نتابع مالرو في تحليله الفني الدقيق لمشكلة الصلة بين الطبيعة والفن[١] ، وإنما حسبنا أن نقرر أن مالرو يوحد بين « الكشف الفني » وبين أي تحول مطلق أو أي انقلاب حاسم Conversion في تاريخ الشخصية البشرية فيقول إن هذا الكشف لا بد من أن يقترن بضرب من الانشقاق أو القطيعة التي تتمزق معها علاقة سابقة كانت تجمع بين الإنسان والعالم . ومعنى هذا أن الفن لا ينبثق عن أسلوب جديد في النظر إلى العالم ، بل هو ينبثق عن أسلوب جديد في إعادة خلق العالم وما كان الفن العظيم ليأخذ بمجامع قلوبنا ، لو لم نكن نلمح فيه نصراً خفياً على العالم . حقا إن الفنان مقيد بتصور خاص للعالم ألا وهو ذلك الذي يمده به عصره وثقافته وأساتذته ، ولكنه مع ذلك ليس مجرد ألعوبة في يد التاريخ ، بل هو يستطيع بفنه أن يعلو على التاريخ ، لأنه

---

(١) زكريا إبراهيم « بين الفن والطبيعة » ، مقال بمجلة « المجلة » ، العدد ٤٠ ، ابريل سنة ١٩٦٠ ، ص ٩٥ — ١٠٠ .

يملك القدرة على تعديل الواقع وإعادة خلق العالم ! فليست علاقة الفنان بالطبيعة هي علاقة المرآة بالصورة ، أو علاقة المسود بالسيد ، بل هي علاقة الحرية المبدعة بالقضاء والقدر ، أو هي غلاقة العالم الإنسانى الذى يلتمس الخلود (عبر الصور المخلوقة ) بذلك العالم الطبيعي الزائل الذى طالما عفت عليه أعاصير الزمن . ومالرو لا يرى فى العالم نفسه سوى تلك الأداة الكبرى التى أعطيت للفنان حتى يغير من فنه . وهو يضيف إلى هذا أنه مهما أراد الفنان لنفسه أن يكون متعلقا بالطبيعة ، فإنه لن يستطيع أن يهتف أمام أية لوحة فنية قائلا : « ياله من منظر جميل ! » ، بل هو لا بد من أن يهتف قائلا : « يالها من لوحة جميلة ! » . وسواء أكان الفنان بإزاء صخرة جامدة ، أم قصر هائل ، أم حدث مؤثر ، أم عذاب بشرى عنيف ، فإن « الموضوع » الحقيقى بالنسبة إليه إنما هو ذلك الذى يولد فى نفسه الرغبة فى التصوير . وليس يكفى أن نقول إن الفن فى جوهره خلق جديد للكون ، وإنما يجب أن نضيف إلى ذلك أيضا أن هذا العالم الفنى الهائل الذى قد نتوهم أنه من خلق الحلم أو فيض الآلهة ، إنما هو فى صميمه « عالم إنسانى » قد انبثق من أحضان ذلك « المخلوق الخالق » ! والفنان العظيم إنما هو ذلك الكيماوى الساحر الذى استطاع أخيراً أن يهتدى إلى السر فى صناعة الذهب ، وإن كان لا يصنعه — بطبيعة الحال — من أى شيء كائناً ما كان ! فليس الفنان من العالم بمثابة الناسخ أو الناقل ، بل هو منه بمثابة الخصم المناضل . . .

ثم يختم مالرو دراسته السيكولوجية للإبداع الفنى بفلسفة إنسانية لا تخلو من نتائج ميتافيزيقية ، فنراه يقرر أن الفن وحده هو الذى استطاع أن يمنح البشر إحساساً حقيقيا بتلك العظمة التى طالما جهلوها عن أنفسهم . « ولم يظهر على وجه البسيطة شعب مسيحى لم يعرف الخطيئة ، اللهم إلا ذلك الشعب الوديع الساكن من التماثيل . . . ! ولكن ليست الإنسانية فى أن يقول المرء لنفسه : « إنه هيهات لأى حيوان أن يفعل ما قد فعلت » ، بل الإنسانية أن يقول لنفسه : « لقد استطعت أن أقول « لا » لما كان يريده الحيوان فى نفسى »

فأصبحت إنساناً دون عون الآلهة ! » . وقد عرف ذلك الكائن الفانى الذى يدرك أنه لا محالة ذائق الموت كيف ينتزع من الغمام أغنية الكواكب . وكيف يعهد بتلك الأغنية إلى الأجيال القادمة ، وقد أضفى عليها من عنده كلمات مجهولة غامضة . وستظل اليد البشرية تسجل ما شاء لها إبداعها من صور حية ، ولكنها ستظل تهتز فى حركاتها الخالدة اهتزازة من يشعر بكل ما فى كلمة « الإنسان » من قوة وعظمة وشرف . »[1]

حقا إن الفن لم يستطع أن يكشف لنا عن سر الحياة الإنسانية ، أو معنى الطبيعة البشرية ، ولكن من المؤكد أنه قد أظهرنا على جانب من قدرة الإنسان، أو مظهر من مظاهر عظمته . وما كان للفن أن يزيح النقاب عن معنى العالم ، وهو الذى قال عنه مالرو إنه مجرد صوت من أصوات الأرض ! فليس الفن — فى جوهره — سوى مجرد شبكة من تلك الشباك التى يقذف بها الإنسان إلى محيط المجهول ، آملا أن ينجح يوماً فى اصطياد الكون ! ولكن كل تلك المحاولات التى يقوم بها الإنسان فى سبيل الكشف عن سر « المطلق » إنما تكشف له فى النهاية عن صميم قدراته البشرية ، لأنها تظهره على أن ما كان يسميه قديماً باسم « القوى الإلهية » إنما هو فى الواقع باطن فى صميم طبيعته ! وهكذا ينتهى مالرو إلى القول بأنه إذا كان العلم يقدم لنا صورة معقولة عن العالم ، فإن الفن يظهرنا على أن مفتاح الكون ليس هو مفتاح الإنسان ! ولكن الفن — عبر تطوره المستمر الطويل — قد كشف لنا عن وحدة المقصد البشرى باعتباره محاولة مستمرة من أجل التعالى على الكون ، والاهتداء إلى سر العظمة البشرية . . .

* * *

تلك هى الخطوط العريضة ، أو الملامح الأساسية ، لفلسفة الفن عند أندريه مالرو . وربما كان من بعض مزايا هذه الفلسفة أنها نجحت الى حد غير قليل فى الثورة على كل تفسير مادى للفن ، فاستطاعت أن تبين لنا أن كل خالق

(1) A. Malraux : « La Création Artistique », Skira, p. 216.

فنى ليس مجرد صدى لما يراه أو لما يحيط به ، وإنما هو صاحب نظرة أصيلة يعلو بها على عصره ، حتى وإن كانت هناك علاقات تربطه بفن عصره . فالفن — فى رأى مالرو — مظهر لسيادة الإنسان فى كل زمان ومكان ، بحيث إنه حيثما وجد فن ، فلا بد من أن يكون ثمة إنسان متحرر منتصر . وكأن مالرو الذى طالما نادى بإنجيل « الثورة » قد اهتدى أخيراً إلى « إنسانية » أعمق فى إنجيل « الفن » . ولعل هذا هو السبب فى كل ما تتسم به « إنسانية » مالرو من طابع جمالى ، وكأن « الفن » قد أصبح فى نظره بمثابة الشص الأوحد الذى يستطيع الإنسان أن يمسك بالكون فى شباكه ! ولاشك أن مالرو حينما يقول إن من شأن الفن أن ينقلنا من عالم القضاء والقدر إلى عالم الوعى والحرية فإنه يعنى بذلك أن انتصار الإنسان على الكون إنما يتحقق عن طريق « الإبداع الفنى » . ولكن مالرو يتناسى — فيما يقول بعض خصومه — أن تاريخ الفن ليس بالضرورة تاريخ الانتصار المستمر والتحرر الدائم ، بل هو تاريخ شاق حافل بالعثرات الأليمة والمحاولات الفاشلة والخبرات المتوالية التى قد تصيب مرة وتخيب مرات ! وهذا مثلا ما لاحظه المؤرخ الفنى الفرنسى جورج ديتوى حينما قال إن فى وسعنا أن نستعيض عن صورة « الإنسان المنتصر » التى قدمها لنا مالرو فى كتابه « سيكولوجية الفن » بصورة ذلك « الفنان المتواضع » الذى يسعى جاهداً فى سبيل إشباع حاجات عصره ، فيعمل على القيام بمحاولات متعددة ( لا تخلو من تردد وتعثر وخطأ ) من أجل تحقيق ضرب من التكيف بينه وبين المقتضيات الفنية لذلك العصر . فليس الفنان — فى نظر هذا الناقد — بمثابة مارد جبار يحيا بمعزل عن أهل مجتمعه ، بل هو مجرد إنسان يحاول حل بعض المشكلات الفنية التى يجدها فى عصره ، فيفشل أحياناً كثيرة وينجح فى بعض الأحيان ، دون أن يكون لفنه ذلك الطابع الإنسانى « الخالد » الذى حاول مالرو أن يجعل منه المظهر الأوحد لعظمة الإنسان[1] .

وقد اهتم كثير من النقاد الفنيين بالكشف عما فى مؤلفات مالرو من أخطاء تاريخية ، كما اتهمه بعض الباحثين بأنه قد أخذ الكثير عن كل من « إلى فور »

---

(1) G. Duthuit : «Le Musée Inimaginable», Corti, 1956, p. 16.

و « إميل مال » Emile Mâle ، و « فوسيون » Focillon ، دون Elie Faure أن يحفل بالإشارة إلى مؤلفاتهم . وفضلا عن ذلك ، فقد أخذ عليه بعض فلاسفة الفن أنه قد انتقص من قدر الفن المعاصر حين جعل من «متحف الفن» معبداً ، بدلا من أن يقتصر على الإفادة منه كمستودع للذخائر الفنية الماضية . ولا شك أن دكتاتورية المتحف هي التي جعلت مالرو يتعبد لآثار الأقدمين ، وكأنها «ظواهر مقدسة» ليس علينا سوى أن نعفر جباهنا عند أقدامها ! ولعل هذا هو السبب في خلط مالرو لظاهرة « الأسلوب » أو « الطراز » Style بالظاهرة المقدسة Le Sacré . ولكننا لا نستطيع بطبيعة الحال أن نتوقف عند هذه المآخذ الجزئية التي استهدفت لها فلسفة مالرو في الفن ، وإنما حسبنا أن نقول إن مالرو قد بالغ في وصف عظمة الإنسان ، على نحو ما تكشف لنا عنها روائع الفن ، فقدم لنا نزعة إنسانية جمالية متطرفة ، تجعل من الفن « درساً للآلهة » ، وتغفل تماماً كل دور قامت به « الطبيعة » في تعليم الإنسان ! ولكن الإنسان أيضاً — سواء أراد مالرو أم لم يرد — تلميذ للطبيعة ، وهو كثيراً ما يجد نفسه مضطراً إلى معاودة النظر في قاموس الطبيعة من أجل فهم بعض الماهيات التصويرية أو الكيفيات الجمالية التي يعجز عن فهم معانيها ! فلماذا يأبى مالرو إذن إلا أن يجعل من الفنان خالقا مبدعا للعالم ، وما هو في الحقيقة إلا صانع مجتهد يظل دائماً في صراع مع المادة ، دون أن يستطيع يوماً أن يزعم لنفسه أنه قد قبض على « المطلق » بجمع يديه ؟ !

## الفنّ لغة وأسلوب

ميرلوبونتي

# الفصل السابع

## فلسفة الفن عند ميرلو بونتى

ليس من قبيل الصدفة أن يجىء حديثنا عن فلسفة الفن عند موريس ميرلو بونتى (١٩٠٨ — ١٩٦١) على أعقاب عرضنا السابق لفلسفة أندريه مالرو فى الفن : فإن من المؤكد أن ميرلو بونتى مدين بالكثير لمالرو فى مضمار التفكير الجمالى . ولم يكن ميرلو بونتى فى الأصل ناقداً فنياً أو عالم جمال ، وإنما كان فيلسوفاً وعالم نفس . وقد بدأت شهرته على أعقاب الحرب الأخيرة ، حينما ظهرت له رسالتان قيمتان حصل بهما على درجة الدكتوراه من السوربون ، ألا وهما : « فنومنولوجيا الإدراك الحسى » ، و « بناء السلوك » . وقد كان هذان العملان الفلسفيان موضع إعجاب وتقدير من جانب المشتغلين بالدراسات الفلسفية فى جامعة باريس ، فلم يلبث صاحبهما أن عين أستاذاً للفلسفة بجامعة ليون ، ثم أستاذاً لعلم النفس بالسوربون . ولم تكن أهمية هذين البحثين مقصورة على ماورد فيهما من دراسة فنومنولوجية دقيقة جعلت ميرلو بونتى يحتل مكانة مرموقة بين تلاميذ هوسرل الممتازين ، وإنما امتدت هذه الأهمية إلى الاتجاه الوجودى الجديد الذى جاء به ميرلو بونتى فى هذين الكتابين ، حين عمل على صبغ الوجودية الفرنسية (التى كانت سائدة فى تلك الآونة) بصبغة عقلية واضحة . ونحن نعرف كيف أن ميرلو بونتى — قبل انشقاقه على سارتر وسيمون دى بوفوار — كان يعمل جنبا إلى جنب مع زعيم الوجودية الفرنسية فى تحرير مجلة « الأزمنة الحديثة » . ولكننا لا نجد لدى ميرلو بونتى أى اتجاه أدبى أو مسرحى ، كما أننا لا نلمح فى كتاباته أية نزعة رومانتيكية عاطفية ، بل إن مؤلفاته جميعاً حافلة بالكثير من المعلومات العلمية الدقيقة ، والتحليلات السيكولوجية العميقة ، فضلا عما يغلب عليها من مسحة عقلية

تقليدية . وقد بنى ميرلو بونتى نظريته فى السلوك على أساس إلمامه الواسع بنظرية «الشكل العام» ( أو الجشطلت ) ، والنظرية السلوكية ، وغيرهما من نظريات علم النفس الحديث ثم جاءت دراسة ميرلو بونتى للفلسفة الظاهرية عند هوسرل ، فكانت حافزاً له إلى تطبيق المنهج الظاهرى على السلوك الإنسانى . ومن هنا فقد كان ميرلو بونتى — من بين جميع المفكرين الوجوديين الفرنسيين — أقربهم إلى الفلسفة الخالصة ، والدراسة العلمية الجادة ، خصوصاً وأنه لم يصرف جهوده إلى كتابة قصص أو تأليف مسرحيات ، بل هو قد كرس جهوده كلها لحل مشكلات الفلسفة وعلم النفس بطريقة منهجية أكاديمية . ولعل هذا هو السبب فى اختياره لشغل منصب الأستاذية فى أكبر معهد فرنسى ، ألا وهو الكوليج دى فرانس ، وهو المنصب الذى شغله من قبله على التعاقب برجسون ، وإدوار ليروا Le Roy ، ولويس لافل L. Lavelle ولا زال كاتب هذه السطور يذكر الاستقبال العظيم الذى قوبلت به محاضرة ميرلو بونتى الافتتاحية بذلك المعهد عام ١٩٥٢ ؛ وهى المحاضرة التى نشرت من بعد بعنوان « ثناء على الفلسفة » ! ( سنة ١٩٥٣ ) . وقد ظهرت له بعد هذا التاريخ مؤلفات أخرى عديدة ، لعل أهمها « مخاطرات الديالكتيك » ( سنة ١٩٥٥ ) و « علامات » ( سنة ١٩٦٠ ) ، و « المرئى واللامرئى » ( سنة ١٩٦١ ) ... إلخ . ولميرلو بونتى أيضاً مقالات ودراسات عديدة ظهرت مجموعة فى كتابين : « الإنسانية والإرهاب » ( سنة ١٩٤٧ ) و « المعنى واللامعنى » ( ١٩٤٨ ) . هذا علاوة على محاضراته فى « الفنومنولوجيا والعلوم الإنسانية » بالكوليج دى فرانس ( سنة ١٩٥٨ ) . إلخ .

وليس ميرلوبونتى دخيلا على الدراسات الجمالية ، فقد ظهرت له منذ عام ١٩٤٥ دراسات هامة فى فلسفة الفن ، لعل فى مقدمتها بحثه الموسوم باسم « شك سيزان » ، ثم دراسته التى كتبها بعنوان « الرواية والميتا فيزيقا » تعليقاً على رواية سيمون دى بوفوار الأولى التى ظهرت سنة ١٩٤٣ باسم « المدعوة » L' Invitée . ولكن قراءة ميرلوبونتى لدراسات المفكر الفرنسى الكبير

أندريه مالرو التى صدرت فى عامى ١٩٤٧ و ١٩٤٨ بعنوان «سيكولوجية الفن» ( ثم نشرت بعد ذلك فى مجلد واحد ضخم باسم « أصوات السكون » ) قد عملت على توجيه اهتمام ميرلوبونتى نحو مشكلات التعبير ، والإبداع ، والأسلوب ( أو الطراز ) ، والتمثيـــل ، والتقليد ( أو المحاكاة ) فى الفن . فكان من ذلك أن أصبح لفيلسوفنا مذهب جمالى خاص به هو ما سنحاول فى هذا الفصل الموجز أن نأتى على الخطوط البارزة فيه .

ولا بد لفهم فلسفة ميرلوبونتى فى الفن من ربط نظريته الجمالية بمذهبه الفنومنولوجى العام . وهنا نجد فيلسوفنا يقرر أن الجسم كائن « فى » العالم ، كالقلب « فى » الجهاز العضوى ، وأن الإدراك الحسى « فعل » ندرك عن طريقه الموضوع إدراكا مباشراً ، دون أدنى واسطة ، بل دون حاجة إلى أى تأويل أو تفسير . فليس « الجسم » بمثابة حاجز يقوم بينناوبين الأشياء ، أو يتوسط بين الذات والموضوع ، بل إن الجسم لهو أداتنا فى الاختلاط بالأشياء والامتزاج بالعالم . ومعنى هذا أن ثمة اتحاداً مباشراً بين الإنسان ( الذى هو بطبيعته متفتح للعالم الخارجى ) وبين تلك الحقيقة الواقعية التى ندركها من خلال الجسم إدراكا صحيحاً ، فتنكشف لنا «الأشياء» عن هذا الطريق « بدمها ولحمها » ( إن صح هذا التعبير ) . وكما أن الجسم يعبر عن الوجود الفعلى ، فإن القول يعبر عن الفكر الباطنى ، أو ربما كان الأدنى إلى الصواب أن يقال إنه ليس للفكر من « باطن » على الإطلاق : لأن الفكر موجه منذ البداية نحو العالم الخارجى ، فهو لا يمكن أن يوجد بمنأى عن العالم ، أو خارجا تماماً عن الألفاظ . ولما كان من الضرورى للفكر أن يتجسم فى عبارات ، فإن المعنى لابد من أن « يسكن » اللفظ ولما كان الجسم فى جوهره « تعبيراً » ، فإن لكل فعل إنسانى « معنى » . وميرلوبونتى يهتم بدراسة « اللغة » ، فيقول إنها فى صميمها خروج عن الذات ، واتجاه نحو الغير . وليس « القول » مجرد لباس خارجى يرتديه « الفكر » ، بل هو بمثابة « مثول » أو « حضور » للفكر نفسه فى صميم العالم المحسوس . وإذن فإن « اللغة » ليست مجرد عرض خارجى يصاحب

العمليات الذهنية التي تقوم بها الذات ، بل هي عبارة عن « الوضع » الذي تتخذه الذات الناطقة في عالم المعاني ، وليس المقصود بهذا الرأي الإشارة إلى كون معنى اللفظ في صميم هذا اللفظ من حيث هو صوت ، كما وقع في ظن البعض ، بل المقصود هو تأكيد ما للغة من طابع عرضي يجعل منها عملية اصطناعية لا تقوم على مجرد « علامات » طبيعية . ولكننا نلاحظ مع ذلك أنه قد يكون من شأن اللغة — في بعض الحالات — أن ترتد بنا إلى العالم الطبيعي للإنسان ، إذ يجيء « القول » فيعود بنا إلى تلك « الماهيات » العاطفية أو الانفعالية التي هي الأصل في كل تعبير فني . والإنسان — في رأي ميرلوبونتي — يملك قدرة غير محدودة على التعبير ، فهو لا يتصل بالآخرين عن طريق « اللغة » فحسب ، بل هو قد يعبر عن نفسه أيضا مستخدماً بعض « العلامات » أو « الأمارات » التي هي الأصل في كل تعبير لغوي . وهذه القدرة الفائقة على « التعبير » هي التي عملت على ظهور « عوالم لغوية » كثيرة لدى الإنسان لعل في مقدمتها جميعاً « عالم الشعر »[1] .

ولو أننا نظرنا — على سبيل المثال — إلى فن كفن التصوير ، لوجدنا أن هذا الفن — فيما يقول ميرلوبونتي — يمثل لغة ضمنية ينطق بها المصور على طريقته الخاصة . وهنا نجد فيلسوفنا ينهج نهج مالرو فيقول معه إن المقارنة بين « التصوير » و « اللغة » لا يمكن أن تكون مقارنة مشروعة ، اللهم إلا إذا انتزعناهما مما « يمثلانه » ، لكي نجمع بينهما تحت مقولة « التعبير الإبداعي » ؛ وعندئذ فقط قد يكون في وسعنا أن نعد الواحد منهما والآخر مجرد شكلين مختلفين لمحاولة فنية واحدة . ولقد ظل المصورون والأدباء يعملون قروناً طويلة ، دون أن يخطر على بال أية طائفة منهما أن ثمة قرابة وثيقة تجمع بينها وبين الطائفة الأخرى . ولكن الواقع نفسه شاهد على أن كلا منهما قد اجتاز نفس المخاطرة التي اجتازها الآخر ، ولقي نفس المصير الذي لقيه الآخر . وقد

(١) زكريا إبراهيم « الفلسفة الوجودية » دار المعارف ، سنة ١٩٥٧ ، الفصل السابع ، ص ١٣٧ — ١٣٩ .

يكون من الحديث المعاد أن نقول إن كلا من الفن والشعر قد كان في البدء مجرد وسيلة لخدمة المدينة ، والآلهة ، والحقيقة المقدسة . فلم يكن في وسع الواحد منهما أن يشهد مولد إعجازه الخاص ، اللهم إلا في مرآة قوة ما من القوى الخارجية . ثم ترقت الحضارة البشرية ، فاستطاع كل من التصوير والشعر ( فيما بعد ) أن يبلغ المرحلة الكلاسيكية التي أصبحت بمثابة تعبير زمني دنيوى عن العصر الديني القدسي . وهكذا صار الفن عبارة عن عمليـــة « تمثيل » ( أو تصوير ) للطبيعة ، وأصبحت كل مهمة الفنان أن يعمل على « تجميل » الطبيعة ، ولكن على شرط أن يراعى القواعد التي تفرضها عليه الطبيعة نفسها . ولعل هذا ما عبر عنه الكاتب الفرنسي المشهور لا برويير La Bruyère حينما ذهب إلى أن مهمة الأديب الوحيدة إنما هي العمل على الاهتداء إلى التعبير الصحيح الذى حددته لغة الأشياء سلفاً لكل فكرة ما من الأفكار . ولا شك أن هذه النظرية تفترض أن ثمة فناً قبل الفن ، أو أدباً قبل الأدب ، وأن العمل الفني لا يبلغ ما يراد له من الكمال ، اللهم إلا إذا استطاع أن ينتزع إجماع الناس ، مثله في ذلك كمثل الأشياء التي تقع تحت طائلة حواسهم . وهذا الوهم « الموضوعى » الذى طالما استبد بعقول الناس هو الذى عمل على ظهور « النزعات الحديثة » في الفن والأدب ، فقد وقع في ظن الكثير من المصورين المحدثين أن مهمة الفنان — على العكس تماماً مما يتوهم الناس — إنما هي « الارتداد إلى الذات » . وهكذا اتسم « فن التصوير الحديث » بصبغة ذاتية نشأت كرد فعل ضد ذلك الوهم الموضوعى التقليدى . ولكننا لو أنعمنا النظر إلى هذه النزعة الموضوعية الكلاسيكية — فيما يقول ميرلو بونتى — لوجدنا أن لها جذوراً عميقة متأصلة في طبيعة « التعبير الفني » نفسه ، بحيث قد لا يحق لنا أن نبادر إلى رفض « العالم المرئى » ، على نحو ما فعل مالرو ( مثلا ) حينما تسرع في الحكم فراح يطوى الفن في ثنايا عالم سحرى مجهول لا يكاد يمت بأدنى صلة إلى عالم الواقع !

وهنا يعاود ميرلو بونتى عملية تحليل الفن الحديث ( التي كان مالرو قد شرع فيها ) لكي يبين لنا أن وظيفة « التمثيل » Représentation في فن التصوير بالزيت

إنما هي بحث عن «العلامات» signes التي يمكن أن توهمنا بوجود عمق حقيقي ، أو حركة حقيقية ، أو ملمس حقيقي ، أو أحجام حقيقية لتلك الموضوعات الممثلة على اللوحة . وقد برع الفنانون الكلاسيكيون في الاهتداء إلى الكثير من الحيل التكنيكية من أجل إتقان وظيفة « التمثيل » ، فكان المثل الأعلى للتصوير عندهم هو أن يوصلنا إلى « الأشياء » ذاتها . ومن هنا فقد كان الهدف الأسمى للتصوير الكلاسيكي هو أن يبلغ « التمثيل » من الدقة حداً يستطيع معه أن يكون « مقنعا » في نظرنا ، وكأنما هو يضع أمامنا الشيء نفسه بقده وقديده ! وهكذا كان غرض المصور أن يفرض نفسه علينا ، كما تفرض الأشياء نفسها على حواسنا . وما دام جهاز الإدراك الحسي هو أداتنا الطبيعية في التواصل مع الآخرين ، فليس بدعاً أن يهيب المصور بهذا الجهاز حتى يؤثر على إحساسات غيره من الناس . أليس لدينا جميعاً « عينان » تعملان بنفس الطريقة ، وتقرآن الأمارات الخارجية على نحو واحد بعينه ؟ وإذن ، فلماذا لا يكون في وسعنا جميعاً — حينما ننظر إلى لوحة واحدة بعينها — أن نشهد منها نفس المنظر الذي أراده الفنان ، وأن ندرك ما فيه من قوة تمثيلية تكشف عن قدرة صاحبه على منافسة الطبيعة ؟[1] .

بيد أن الفنانين الكلاسيكيين — فيما يقول ميرلو بونتي — لم يكونوا أدعياء فن ، بل هم قد كانوا فنانين صادقين ، بكل ما لكلمة « الصدق الفني » من معنى . ومهما كان من أمر تلك النزعة التمثيلية التي سيطرت عليهم ، فإن التصوير عندهم لم يقتصر يوما من الأيام على مجرد « النقـــل » عن الطبيعة ، أو الاقتصار على محاكاة الواقع . ولم يجانب مالرو الصواب حينما قال إن المفهوم الحديث للتصوير - باعتباره تعبيراً إبداعياً - لم يكن مفهوماً جديداً كل الجدة ، بالنسبة إلى المصورين أنفسهم ، بل بالنسبة إلى الجمهور وحده : فإن المصورين قد طبقوا هذا المفهوم بالفعل في كل ما حققوه من أعمال فنية ، دون أن يكون لديهم علم نظري واضح بمثل هذا التصور الجديد للفن . ولعل هذا هو السبب

---

(1) Merleau—Ponty : « Signes », Paris, Gallimard, 1960, p. 60.

فى أن أعمال المصورين الكلاسيكيين كانت تنطوى دائماً على معنى آخر ، إن لم نقل على معنى أعظم ، مما كانوا يظنونه هم أنفسهم ، وكأن هذه الأعمال كانت إرهاصاً بما سيكون عليه فن التصوير الحديث بعد أن يكون قد نجح فى التحرر من قوانين الفن الكلاسيكى . والواقع أن المصورين الكلاسيكيين حينما كانوا يصوبون أنظارهم نحو العالم الخارجى ، متوهمين أنهم يلتمسون لديه السر فى التمثيل الصادق الدقيق ، فإنهم فى الحقيقة إنما كانوا يقومون — من حيث لا يدرون — بعملية « تحويل » شامل Métamorphose ، دون أن يكونوا على وعى بأن هذا « التحويل » سوف يصبح يوماً محور ارتكاز الفن الحديث كله . وإذن فليس فى وسعنا أن نعد « التصوير الكلاسيكى » مجرد نقل عن الطبيعة ، أو مجرد إحالة إلى « حواسنا » ، كما أنه ليس فى وسعنا ( فى الوقت نفسه ) أن نعد التصوير الحديث بمثابة « عود إلى الذات » أو « إحالة إلى العناصر الذاتية الخالصة » . والحق أن الإدراك الحسى — عند الكلاسيكيين — كان موسوماً بالطابع الخاص المميز لحضارتهم ، كما أن حضارتنا نحن اليوم لا زالت تؤثر على طريقتنا الخاصة فى إدراك المرئيات . ومن هنا فإنه ليس أمعن فى الخطأ من أن ندير ظهورنا للعالم المرئى المشروط بقواعد الفن الكلاسيكى ، كما أنه ليس أبعد عن الصواب فى الوقت نفسه من أن نحتبس الفن الحديث بأسره فى قوقعة « الذات » أو فى قمقم « الوجود الفردى » . ولهذا يؤكد ميرلوبونتى أنه لا معنى للقول بأن الفنان ملزم بالاختيار بين « الفن » و « العالم » ، أو بين « حواسنا » و « التصوير المطلق » : لأن من المؤكد أن الواحد منهما ماثل فى الآخر ، وأنه لا موضع - بالتالى — للفصل بينهما على الإطلاق .

حقاً إن حديث مالرو عن فن التصوير قد يوهم القارئ فى بعض الأحيان بأن « معطيات الحواس » لم تتغير مطلقاً على مر العصور ، وأن « المنظور الكلاسيكى » إنما هو المنظور الأوحد الذى تفرضه علينا طبيعة تلك « المعطيات » ؛ ولكن هذا « المنظور » فى الحقيقة لا يخرج عن كونه أسلوباً واحداً — ضمن أساليب أخرى عديدة — ابتكرها الإنسان لإسقاط العالم المرئى على شاشة

إدراكه الحسى ، دون أن يكون النسخة الوحيدة المطابقة تماماً للعالم المحسوس ، فليس « المنظور الكلاسيكى » سوى تأويل اختيارى facultative للعيان التلقائى ، بمعنى أنه « تنظيم خاص » للموضوعات الخارجية فى نسق إدراكى ، دون أن تكون هناك قوانين حتمية كامنة فى العالم نفسه تفرض على الفنان بالضرورة مثل هذا التنظيم ( أو مثل هذا المنظور ) . والواقع أن الموضوعات الماثلة فى العالم الخارجى تتنازع انتباهنا ، ويريد كل منها أن يستأثر بإدراكنا كله ، على حساب غيره من الموضوعات الأخرى . ولكن المصور يجئ فيضع كلا منها فى موضعه الخاص ، دون أن يدع واحداً منها يفرض نفسه على انتباهه بالطريقة التى تحلو له ( أى لهذا الموضوع نفسه ) . وحينما يفرض المصور على الأشياء ضرباً من « التنظيم » أو « الصياغة » ، فإنه يخلق عندئذ من مجموعها « منظوراً » متسقاً ، متحكما فيها تحكم الصانع الذى يضع كل شىء فى موضعه . ولا شك أن المصـــور حين يحاول التعبير عن « العمق » أو البروز ، والبعد أو القرب ، والصغر أو الكبر ، فإنه لا بد من أن يجد نفسه مضطرا إلى إعادة تنظيم « العلاقات » بين الأشياء المدركة . وهو مضطر أيضاً — حين يعمد إلى رسم أى منظر من المناظر — إلى أن يتخذ وجهة نظر معينة يرى من خلالها الأشياء ، بحيث يكون أمامه « أفق » معين تتحدد بمقتضاه موضوعات إبصاره . ومن هنا فإن « المنظور » فى الحقيقة شئ أكثر من مجرد سر تكنيكى أو صنعة خاصة يراد بها نقل حقيقة خارجية تتجلى للناس جميعاً على ما هى عليه ، وذلك لأنه بمثابة ابتكار لعالم خاص قد سيطر عليه بصر الفنان ، فأصبح « نسقاً » منتظما هيهات لأية نظرة تلقائية أن تستوعبه أو أن تحيط به . وحسبنا أن نرجع إلى « الوجوه » التى اعتاد المصورون الكلاسيكيون رسمها فى تصويرهم للأشخاص ، لكى نتحقق من أن تلك « الوجوه » ليست مجرد ملامح وقسمات ، بل هى أمارات وعلامات ، فى خدمة المزاج أو الانفعال أو الطابع الشخصى ، وكأنما هى لغة ناطقة تبوح لنا بأسرار أولئك الأشخاص ! وحتى حينما كان المصور الكلاسيكى يرسم لنا لوحات تمثل أطفالا أو حيوانات ، فإنه كان يخلع على صوره طابعاً معبراً ، وكأن الحيوانات نفسها تود لو استطاعت أن تتدرج فى العالم البشرى...

وبهذا المعنى يمكننا أن نقول إن المصور الكلاسيكى قد حاول دائماً أن يجعل علاقته بالعالم علاقة الشخص البالغ الناضج الذى يتحكم فى الكون ، ويسيطر عليه ، ويتملك ناصيته . وكثيراً ما كان الفنان الكلاسيكى العظيم يخلع على الكون الشامخ الراسخ بعداً جديداً يعبر به عن إحساسه بعرضية الوجود ، وكأنما هو يريد أن ينتزع من العالم صفات الثبات والضرورة واليقين ، لكى يكشف عن تغيره وعرضيته وتقلبه المستمر !

ولكن ، إذا سلمنا بأن « التصوير الموضوعى » نفسه هو فى صميمه ضرب من « الخلق » أو « الإبداع » ، فهل يكون هناك مسوغ للقول بأن الفن الحديث — لمجرد كونه يهدف إلى الإبداع — هو فى جوهره « عود إلى الذات » ، أو تمجيد خالص للفرد ؟ هذا ما يرد عليه ميرلو بونتى بالسلب ، معارضاً فى ذلك أندريه مالرو ، ثائراً فى الوقت نفسه على ما قاله هذا الأخير من أنه « ليس هناك سوى موضوع واحد لفن التصوير ، ألا وهو شخص المصور نفسه »[1]. ونحن نعرف كيف ذهب مالرو إلى وضع « الفن » فى خدمة « الفرد » ، وكيف ألحق الفنان بزمرة أصحاب الطموح وجماعة مدمنى العقاقير ، وكأن كل ما يهدف إليه الفنان إنما هو المتعة الشخصية ، أو اللذة الشيطانية ، أو العشق الذاتى ، فليس بدعاً أن نجد ميرلو بونتى يتمرد على هذه الفلسفة الجمالية التى تجعل من فن التصوير عملية ذاتية يراد من ورائها جعل العالم لحقاً تابعاً للفرد ، خصوصاً وأن ميرلو بونتى قد درس فن التصوير عند سيزان Cézanne ، فأدرك كيف أن أمثال هذه التعريفات لا يمكن أن تصدق على مصور مثله . والواقع أن سيزان كان يمكث الساعات الطوال أمام الموضوع المراد تصويره ، لكى يدرس كتلته ، وكثافته ، وعمقه ، وملمسه ، وصلابته ، ولونه ، وحدوده ، ومعالمه . . . الخ . ويقال إنه صرح يوماً لأحد نماذجه — ألا وهو بائع لوحاته « فولار » — بعد أن ظل يرسمه خلال خمسين جلسة متوالية — فقال له : — « إننى لست مستاء من رسمى لواجهة قميصك » ! . . . وإذا كان كثير من المصورين المحدثين

(1) Malraux : « Le Musée Imaginaire », Skira, 1947, p. 59.

قد أغفلوا قيمة « التحقيق » Achèvement ، فإن سيزان كان حريصاً كل الحرص على تقديم أعمال فنية مكتملة ، لا مجرد صور تخطيطية ناقصة . وميرلو بونتي يذكرنا — فى هذا الصدد — بما قاله سيزان يوماً من أن « المنظر يتعقل ذاته فى ، فما أنا إلا شعوره أو وعيه بذاته »[1] . والحق أن المصور — فيما يقول ميرلو بونتى — لا يريد أن يتخذ من الفن أداة للانغماس فى عالمه الخاص ، أو الانطواء على ذاته الفردية ، وإنمـا يعنى الفن — بالنسبة إلى المصور — الاتجاه نحو العالم ، والالتجاء إلى الآخرين ، من أجل تقديم « عمل » يكون فى جوهره بمثابة « نداء » Appel .

صحيح أنه لا بد للمصور من أن يرسم بيده هو لا بيد الآخرين ، كما أنه لابد له من أن يرى بعينيه هو لا بعيون الآخرين ، ولـكن عمله المتحقق لا بد من أن يتخذ صورة « حقيقة » بشرية حية تدعو النظارة إلى المشاركة فى عالم الفنان ، وتضع بين يدى الجمهور لغة تعبيرية صامتة هى فى جوهرها تلك اللغة الخاصة التى أراد المصور أن يخاطبهم بها . ومعنى هذا أن العمل المتحقق ليس بمثـابة « شيء » يوجد فى ذاته ، وكأنما هو مجرد موضوع عينى خارجى ، بل هو عبارة عن واقعة بشرية تهيب بالناظر أن يعاود القيام بنفس الحركات التى قام بها الفنان ، من أجل الانخراط فى عالمه التعبيرى الخاص . وليس المهم فى الفن هو الارتجال Improvisation ، أو مجرد التعبير عن الذات بطريقة تلقائية ( كما هو الحال لدى المصورين الأطفال ) ، بل المهم هو الصياغة المتسقة ، والتعبير الإرادى المنتظم الذى لا يقوم إلا على الدقة ، والصرامة ، وروح التشدد مع الذات . وحينما يتجه الفنان بكل جوارحه نحو ذلك العالم الفنى الخاص الذى يريد أن يعبر عنه ، لـكى يسجل لنا قصته كلمة بعد كلمة ، دون ما تسرع أو تهاون أو تساهل مع النفس ، فهنالك — وهنالك فقط — قد يكون فى وسعه أن يخلق لنفسه صوتاً خاصا ينطق به . ولا شك أن صوت الفنان الخاص ليس هو تلك الصرخة التلقائية البدائية التى ينطق بها فى صباه ، بل هو تلك اللغة

---

(1) Merleau—Ponty : « Sens et Non-Sens »,Nagel, 1948, p. 32.

التعبيرية الإرادية التى ينطق بها فى مرحلة نضجه واكتماله . ولهذا يقرر ميرلو بونتى أن التعبير الفنى لا يمكن أن يكون خاضعاً لذلك النثر الحر ( أو المرسل ) الذى تقدمه لنا لغة الحواس ، بل هو لا بد من أن يتخذ طابع الشعر المنظوم الذى يوقظ فينا القدرة على التعبير ، ويجعلنا أقدر على الامتداد بأبصارنا إلى ما وراء الأشياء المقولة أو المرئية من ذى قبل . وإذن فإن مشكلة الفن الحديث — فيما يقول ميرلو بونتى — ليست هى مشكلة الارتداد إلى الذات ، أو مشكلة العودة إلى الفرد ، بل هى مشكلة تحقيق التواصل بين الفنان والجمهور ، دون الاستعانة بطبيعة سابقة محددة من ذى قبل (Nature préétablie) ، لا يكون على حواسنا جميعاً سوى أن تتلاقى عندها : أعنى كيف ينقل الفنان « الكلى » نفسه ، من خلال ذلك « الجزئى » الذى هو أخص خصائصه ![1] .

وهنا ينفصل ميرلو بونتى عن فلسفة مالرو الجمالية ، بصبغتها الذاتيـــة ( أو الفردية ) التى لا تخلو من حنين إلى « المطلق » ( أو إلى الحقيقة القدسية ) ، لكى يقدم لنا فلسفة جمالية جديدة تتسم بطابع فنومنولوجى واضح ، وتحرص على تأكيد عنصر الإحالة القائم بين الفنان والعالم . والحق أن ما يضعه الفنان فى لوحته ، ليس هو ذاته المباشرة ، ولا هو طريقته الخاصة فى الإحساس ، بل هو طرازه الخاص أو أسلوبه المعين . ولا يكتسب المصور هذا الطراز الخاص عن طريق صراعه ضد العالم ، وضد الآخرين فحسب ، بل هو يكتسبه عن طريق صراعه ضد نفسه أيضاً . ولم يجانب مالرو الصواب حينما قال إن الأديب فى حاجة إلى وقت طويل قبل أن يتعلم كيف ينطق بصوته هو . . ! ولكن ميرلو بونتى يضيف إلى هذا أيضاً أن المصور فى حاجة إلى وقت أطول قبل أن يتمكن من التعرف على طرازه الخاص فى أعماله الفنية الأولى ، وقبل أن يكتشف فيما حققه ما سوف يكون عليه عمله المتحقق . بل إن ميرلو بونتى ليذهب إلى حد أبعد من ذلك فيقول إن المصور عاجز عن التعرف على نفسه

---

(1) Merleau—Ponty : « Signes », 1960, Gallimard. pp 64—65.
( وانظر أيضا مقالنا المنشور بمجلة « المجلة » ، العدد ٨٣ : نوفمبر سنة ١٩٦٣ ، عن « فلسفة الفن عند ميرلوبونتى » من ص ٤٧ إلى ص ٥٤ ) .

فى لوحاته ، مثله فى ذلك كمثل الأديب الذى قلما يستطيع أن يقرأ لنفسه . والسبب فى ذلك أن التعبير الفنى لا يستحيل إلى حقيقة ملموسة بارزة ، أو هو بالأحرى لا يصبح « دلالة » Signification بمعنى الكلمة ، اللهم إلا لدى الآخرين أو فى الآخرين . وإذا كان الأديب أو المصور قلما يعنى بالرجوع إلى أعماله الماضية ، فما ذلك إلا لأنه يشعر فى قرارة نفسه بأن أعماله الناضجة تشتمل ( إلى أعلى درجة ) على تلك الاتجاهات الضمنية التى كانت تنطوى عليها أعماله القديمة ( فى نبرة ضعيفة غير متكاملة ) . وإذن فلا حاجة بالفنان إلى الارتداد نحو أعماله القديمة ، ما دام استمراره فى الإنتاج على طول خط فنى واحد هو الكفيل وحده بربط أعماله الفنية الماضية بشتى أعماله الفنية الحاضرة . وكلما مضى الفنان فى إنتاجه ، أخذت أعماله الماضية تضغط على إنتاجه الحاضر ، وترسم أمامه طريقاً خاصا لا يكون عليه سوى أن يمضى فيه حتى النهاية ، وكأن كل خطوة قد حققت تتطلب بدورها خطوات أخرى لا بد من تحقيقها فى نفس الاتجاه . ولكن ليس معنى هذا أن فى وسع الفنان أن يرتد إلى أعماله المتقدمة ، فيقرأ فيها كل ما حققه من أعمال متأخرة ، وإلا لما كان بالمصور أدنى حاجة إلى الاستمرار فى التصوير ، أو بالأحرى لما كان عليه سوى أن يكف عن الإنتاج ! وإنما لا بد للمصور من أن يواصل حياة الإنتاج الفنى ، لا لكى يستمرئ حياته الفنية الخاصة ، أو لكى يستمتع بضرب من الاجترار الذاتى ، بل لكى يتخذ منها وسيلة لتحقيق ذاته فى العالم الفنى ، بحيث ينتشر أو يشيع هو نفسه فيما حوله ، وكأن عمله الفنى قد أصبح أداة كلية لفهم العالم ورؤية الواقع بالنسبة إلى الآخرين . ولعل هذا هو السبب فى أن « الطراز » الخاص بالفنان كثيراً ما ينكشف للآخرين قبل أن ينكشف لصاحبه نفسه ! والواقع أن « الطراز » لا يمثل مجموعة من العمليات التكنيكية أو المميزات الفردية التى يستطيع الفنان أن يحصيها أو أن يقوم بعمل « جرد » لها ، وإنما هو أولا وبالذات طريقة خاصة فى التكوين أو الصياغة يستطيع الآخرون أن يتعرفوا فيها على شخص الفنان ، دون أن تكون هذه الطريقة مرئية للفنان نفسه ،

اللهم إلا فى حدود ضيقة جدا ، مثلها فى ذلك كمثل «صورته» الخاصة ، أو حركاته العادية . وحينما يقول مالرو : إن « الطراز » هو طريقة خاصة فى إعادة خلق العالم ، وفقاً لقيم ذلك الإنسان الذى اكتشفه » ، فإنه لا ينظر إلى « الطراز » من وجهة نظر الفنان الذى يقوم بعملية التكوين أو الصياغة ، بل هو ينظر إليه من وجهة نظر الجمهور الذى يحكم عليه من الخارج[1] .

والواقع أن الفنان — فيما يقول ميرلو بونتى — لا يعرف شيئا عما ينسبه إليه مالرو حين يتحدث عن « انتصار الفنان على العالم » ، لأنه منهمك دائماً أبداً فى عمله ، فهو لا يعلم شيئا عن ذلك « التناقض » المزعوم بين « الإنسان » و «العالم » ، أو بين « المعنى» و « اللامعقول » Absurde ، أو بين « الأسلوب » و « التمثيل » . . . الخ . ولما كان المصور مشغولا فى العادة بالتعبير عن علاقاته بالعالم ، فإنه قلما يجد فرصة للتفاخر بأسلوبه الخاص ، خصوصاً وأن هذا الأسلوب ( أو الطراز ) كثيراً ما ينشأ لديه دون أن يكون هو نفسه على وعى به ! حقا إن « الطراز » فى نظر المحدثين لهو شىء أكثر من مجرد أداة أو وسيلة للتمثيل ، وذلك لأنه ليس ثمة « نموذج » خارجى لا يكون على الفنان سوى محاكاته ، وإلا لكان هناك « تصوير » قبل ظهور فن التصوير ، ولكن هذا لا يبرر ما انتهى إليه مالرو من أن تمثيل العالم ليس بالنسبة إلى الفنان سوى وسيلة أو أداة فى خدمة أسلوبه أو طرازه الخاص ، وكأن فى الإمكان أن يعرف الطراز أو أن يراد ، فى استقلال تام عن كل احتكاك بالعالم ، أو كأن « الطراز » هو فى حد ذاته « غاية » ! ولكننا لو أنعمنا النظر إلى النشاط الفنى الذى يقوم به المصور — فيما يقول ميرلوبونتى — لتبين لنا بوضوح أن طرازه الفنى الخاص لا ينشأ إلا فى أحضان إدراكه الحسى للعالم باعتباره مصوراً ، بمعنى أنه ضرورة تقتضيها طبيعة هذا الإدراك نفسه ، إن لم نقل منذ البداية بأن الفنان لا يدرك الأشياء إلا فى إطار خاص هو ما نسميه بالطراز أو « الأسلوب » ، ولعل هذا ما فطن إليه مالرو نفسه حينما كتب يقول — فى أحد

(١) ميرلوبونتى : المرجع السابق ، ص٦٧ (وارجع أيضا إلى مقالنا المشار إليه سابقاً ص٥٢) .

المواضع — « إن الإدراك الحسى نفسه لهو ضرب من الصياغة أو التطبيع الأسلوبى » : Stylisation وحسبنا أن تنظر إلى أية امرأة تقع عليها عيوننا ، لكى نتحقق من أنها ليست فى نظرنا مجموعة من الأبعاد الجسمية ، أو مجرد نموذج حى ناصع الألوان ، أو مجرد مشهد من المشاهد الخارجية ، بل هى « تعبير فردى ، عاطفى ، جنسى » ، أو هى أسلوب خاص فى « التجسد » يتجلى بأكمله من خلال المشى والحركة والاهتزاز والرؤية والحديث والتطلع إلى الآخرين ، وهلم جرا . ولكن المصور حينما يرسم مثل هذه المرأة ، فإن ما سوف ينقله إلينا على القماش ، لن يكون مجرد « قيمة حيوية » أو « عاطفية » أو « جنسية » ، كما أن لوحته لن تكون مجرد صورة لامرأة ، أو لمخلوقة سعيدة كانت أم شقية ، أو لسيدة ما تحترف ( مثلا ) مهنة صناعة القبعات أو تفصيل الأزياء ، وإنما ستكون رمزاً لأسلوب خاص فى المعيشة أو الوجود فى العالم ، وطريقة خاصة فى الحياة أو النظر إلى العالم ، وطراز معين فى تأويل الحياة والحكم عليها ، لا من خلال الوجه ، والملبس ، ورشاقة الحركة أو خمول الجسم فحسب ، بل من خلال « علاقتها الخاصة بالوجود » على نحو ما التقطها بصر الفنان . ولكن هذا الطراز الفنى ، وذلك المعنى التصويرى ، ليسا كامنين فى المرأة التى تقع عليها عين الفنان ، وإلا لكانت اللوحة مصنوعة من ذى قبل ، وإنما هما أمران مستحدثان تولدهما فى نفس المصور استجابته لنداء تلك المرأة ، بوصفها « موضوعاً جمالياً » . ومن هنا فإن « المعنى الفنى » لا يمكن أن يظهر اللهم إلا حينما يجىء « الطراز » فيخضع « معطيات العالم » لضرب من « التعديل المتسق » أو « التنظيم المتماسك » ، مدخلا بذلك شيئاً من التحريف أو التغيير على المجرى العادى لنظام الأشياء . وليس الادراك الحسى سوى تلك العملية الأولية التى يقوم فيها الفنان بتركيز شتى القطاعات المرئية للوحة ، وكافة دلالاتها المعنوية ، حول « قيمة جمالية » واحدة بعينها . ولا تنشأ هذه العملية لدى الفنان إلا حين تتخذ بعض عناصر العالم — فى نظره — قيمة « أبعاد » هامة يحيل إليها سائر العناصر الأخرى ، فتتولد لديه عن هذا التعديل لغة

تعبيرية خاصة ، يكون فى وسعنا نحن من بعد أن نفهم من خلالها كل ما أراد الفنان أن ينبئنا به عن العالم . وليس « طراز » كل فنان ( أو أسلوبه ) سوى مجموع « المعادلات » التى يكونها لنفسه من أجل تحقيق عملية « التعبير » التى تكشف لنا عن طريقته الخاصة فى النظر إلى العالم . وإذن فإن « العمل الفنى » لا يتكون بعيداً عن الأشياء ، وكأنما هو إنتاج غريب يتم فى معمل باطنى قصى لا يملك مفتاحه سوى المصور ( والمصور وحده ) ، وإنما هو ينشأ من نظر الفنان إلى عالمه الخاص الذى يستمد منه مبدأ معادلاته الشخصية ، يستوى فى ذلك أن يكون نظر الفنان قد اتجه إلى أزهار طبيعية أم قد انصب على أزهار صناعية ! ومعنى هذا أن عالم الفنان لا يمكن أن يكون بمثابة « عالم سرى » مغلق هيهات لأحد أن ينفذ إليه ، بل هو أولا وبالذات عالم خاص بالفنان ، ولكنه فى الوقت نفسه عالم يريد أن يخاطبنا بلغة « الكلى » ، حتى نستجيب له ، ونقبل عليه ، ونفهم دلالته . ولعل هذا هو السبب فى أن الجهد الذى يقوم به المصور كثيراً ما يتخذ طابعاً فكرياً ، وكأنما هو يقوم بنشاط ذهنى من أجل التعبير بلغة الألوان والأشكال عن ذلك « المعنى » الذى يريد أن ينقله إلينا ، واثقاً تماماً من أن للتصوير لغته الخاصة التى قد لا تقل قوة عن لغة الشعر أو القصة أو الأدب بصفة عامة . وليس « معنى » اللوحة مجرد تعبير خارجى منفصل عنها ، بل هو حقيقة باطنة شائعة فى صميم تكوينها بوصفها لوحة . ولهذا فإن المصور قد يشعر بأن لوحته تلزمه إلزاماً باختيار هذا اللون المعين أو إيثار ذلك الموضوع الخاص ، وكأن للمعنى الذى يريد أن يعبر عنه منطقه الخاص أو لغته المعينة التى تفرض عليه قواعدها الدقيقة الصارمة !

ولقد روى لنا بعض مؤرخى الفن أن المصور الفرنسى الكبير رنوار Renoir كان يتأمل زرقة البحر عند شاطئ كاسيس Cassis وهو يرسم فى الوقت نفسه لوحة لنساء عاريات يغسلن ملابسهن على شط الترعة ! وكان رنوار يلقى نظرات شاردة إلى الفضاء ( فيما يقول بعض مشاهديه ) ، ثم يدخل

تعديلا طفيفا على هذا الركن أو ذاك من أركان لوحته ! . . . فهل نقول مع أندريه مالرو بأن عيان رنوار لم يكن موجها نحو البحر ، بقدر ما كان موجها نحو عالمه الفنى الخفى الذى كان فى حاجة إلى زرقة البحر للتعبير عن عمقه اللانهائى ؟ هذا ما يرد عليه ميرلو بونتى بالسلب ، فإنه يرى أن رنوار كان يتأمل البحر لكى يستوضحه سر تلك الزرقة التى كان لابد له من أن يرسمها على القماش ، لكى يكون ثمة ماء تسبح فيه أشكاله العارية ، وكأنما هو كان يسائل البحر عن الطريقة الصحيحة لفهم ذلك الجوهر السائل الذى كان لابد له من التعبير عن حركته ، وتدفقه ، وتموجه ، وشتى أشكاله المتغيرة . . . الخ . وإذا كان فى استطاعة المصور أن يرسم لوحاته وهو ينظر إلى العالم ، فذلك لأن المصور يظن أن « الطراز » الفنى الذى سوف يعرف به لدى الناس إنما هو شىء يستطيع أن يجده فى المظاهر الطبيعية نفسها ، وكأنما هو يكتب ماتمليه عليه الطبيعة ، فى حين ان لواقع أن الفنان يعيد خلق الطبيعة لحسابه الخاص ! حقا إن عالم الفنان عالم آخر يختلف — فى كثير أو قليل — عن عالمنا نحن (على حد تعبير مالرو) ، ولكنه فى الوقت نفسه عالمنا نحن وقد تحرر من بعض الأعراض أو الشوائب أو الأثقال التى كانت تجعل منه عالماً مختلطاً مهوشاً . وإلا ، فكيف للشاعر أو المصور أن يقول شيئا آخر غير ما يوحى به إليه لقاؤه مع العالم ؟ بل ما الذى يتحدث عنه الفن التجريدى نفسه ، إن لم يكن يتحدث عن عملية رفض للعالم أو سلب له ؟

إننا فى العادة — كما قال برجسون — لا « ندرك » إلا لكى « نعمل » ، بمعنى أن إدراكنا الحسى موجه منذ البداية نحو الفائدة العملية أو الاستعمال النفعى ، ولكن « الإدراك » من أجل « الفعل » — وهو دأبنا فى الحياة العادية — ليس إدراكاً حقيقيا . ولهذا يجىء الفنان فيضع بين أيدينا هذا « الشىء » أو ذاك ، كما هو فى صميم فرديته العارية المباشرة ، دون أن يحفل بطابعه الكلى ، أو استعماله النفعى . ولعل هذا ما أراد ميرلو بونتى أن يعبر عنه حينما كتب يقول : « إن الفنان هو الرجل الذى يُثَبِّت على اللوحة ، واضعاً

بين يدى أكثر الناس إنسانية ، ذلك المشهد الطبيعى الذى هم منه بمثابة جزء متكامل لاينفصل عنه ، وإن كانوا مع ذلك بعيدين كل البعد عن أن يروه .. »[١].
فالفنان إنما يقدم لنا صورة مضيئة ساطعة لكل موجود فردى ، فى حقيقته العينية المباشرة ، أو فى وجوده الحسى الأولى . ويضرب ميرلو بونتى مثلا لذلك فيقول إن تفاحة سيزان Cézanne إنما تعيد إلينا ، أو هى — على الأصح — تضع بين أيدينا ، تفاحة عينية ، فردية ، نستطيع أن نراها ونتأثر بها ، ولكن على شرط ألا يظل إبصارنا النفعى مقيداً بالبحث عن « العام » ، أو التماس العناصر المشتركة بين هذه التفاحة وبين ما عداها من تفاح . وإذن فإن ماهية كل فن — فى نظر ميرلو بونتى — إنما هى العمل على تقديم حقيقة عينية أصيلة أو واقع عار مباشر . ولما كان الموجود البشرى — بحكم طبيعته — موجوداً متمركزا فى العالم ، فإنه لا يملك سوى الاتجاه نحو الأشياء ، والتعبير عن صلاته بالموجودات ، والنطق باسم العالم . ولا يخرج الفنان عن هذه القاعدة ، فإن فنه لا يعنى الخروج عن العالم ، أو التهرب من الوجود ، بل هو صورة أخرى من صور « الوجود فى العالم » ، أو التعبير عن « صلة الإنسان بالعالم »[٢].

ولا يشذ الفن التجريدى نفسه عن هذه القاعدة : فإن الفنان التجريدى إنما يعبر عن رغبة حادة فى رفض العالم ، ولكن أشكاله الهندسية مع ذلك تظل مفعمة برائحة الحياة ، وكأن شبح الصور الطبيعية يلاحقه حتى فى محاولاته الهروبية اليائسة ! والواقع أنه ما دام من اللازم لكل لوحة أن تقول شيئا ، فإن أى انقلاب حاسم فى مضمار التصوير لن يكون سوى مجرد تنظيم جديد لبعض المعادلات الفنية ، وكأن المصور يريد أن يحل رباط العلاقات الفعلية القائمة بين الأشياء ، لكى يقيم بينها رابطة جديدة تكون أصدق وأعمق دلالة . ولعل هذا هو السبب فى أن الفنانين كثيراً ما يتحدثون عن الصدق والكذب ، أو الصواب والخطأ ، فى « الأعمال الفنية » ، وكأن الفن لغة تحتل فيها فكرة

(1) Merleau—Ponty ; « Sens et Non Sens », Nagel, 1948, p. 84

(2) A.D Waelhens : « Une Philosophie de l'Ambiguité », 1951, p. 372.

« الحقيقة » أهمية كبرى . ولكن الفنانين لايعنون مطلقاً بالصدق الفنى « تشابه » التصوير مع العالم ، أو « تطابق » الشعر مع الواقع ، بل هم يعنون به اتساق التصوير ( أو الشعر ) مع نفسه ، لوجود مبدأ واحد يسم بطابعه كل وسيلة من وسائل التعبير فى اللوحة ( أو القصيدة ) . وإذن فإن لدى الفنان دائما شيئاً يريد أن يقوله ، أو معنى يريد أن يعبر عنه ، ولذلك فإننا نراه يسعى جاهداً فى سبيل الاقتراب من هذا الشىء أو الدنو من ذلك المعنى . وإذا كان فان جوخ Van Gogh قد أراد أن يمضى « إلى ماهو أبعد » ، حينما عمد إلى رسم لوحته المشهورة المسماة باسم « الغربان » Corbeaux ، فليس معنى هذا أنه كان يشعر بأن ثمة « حقيقة » يريد بلوغها أو يسعى جاهداً فى سبيل الوصول إليها ، وإنما كل ما هنالك أنه كان على وعى بما لا زال عليه عمله من أجل تحقيق ضرب من التلاقى بين عيانه الخاص وبين الأشياء ، حتى يتم التوافق بين ما هو كائن وما زال عليه أن يكون ! ولا شك أن مثل هذه العلاقة هى مما لا سبيل إلى الاقتصار فيه على النقل أو المحاكاة ! وما أصدق سارتر — فى هذا المقام — حين يقول : « إنه لا مندوحة للفن باستمرار عن الكذب ، إذا أريد له أن يكون صادقاً » ! ولما كان العمل الفنى لا يهيب فى العادة إلا بحاسة واحدة من حواسنا ، فإنه هيهات له أن يأخذ بمجامع قلوبنا أو أن يسيطر على كل أحاسيسنا أو أن يملأ علينا كل وجودنا ، اللهم إلا إذا اتخذ صبغة « الواقعة المعاشة » ، بحيث يصبح شيئاً أكثر من مجرد وجود بارد أو حقيقة خامدة ( أعنى مجرد واقعة هامدة قد انطفأت جذوتها ) ، فيصير — على حد تعبير جاستون باشلار G. Bachelard — «حضرة فائقة للوجود » Surexistence . وتبعاً لذلك فإن الفن الحديث يضطرنا إلى التسلم بوجود « حقيقة » لا تشبه الأشياء ولا تحاكى أى نموذج خارجى ، ولا تصطنع وسائل تعبيرية محددة سلفاً أو معروفة من ذى قبل ، ولكنها مع ذلك « حقيقة » بكل ما لهذه الكلمة من معنى[1] .

ولو أننا نظرنا إلى المصور — فيما يقول ميرلو بونتى — على أنه مجرد إنسان

(1) Merleau—Ponty: « Signes », Gallimard, 1960, pp. 71—72.

يحيا فى احتكاك مستمر بالعالم ، لما وجدنا أى إعجاز فى تلك العملية التحويرية التى يقوم بها حين يحيل العالم إلى تصوير . حقا إننا نميل فى العادة إلى إضفاء الكثير من السمات السحرية على المصورين ( أو الفنانين بصفة عامة ) مثلما فى ذلك كمثل العاشق الذى يخلع على عشيقته الكثير من الصفات الوهمية ، ولكننا فى الحقيقة لو أنعمنا النظر إلى حياة الفنانين ، لوجدنا أنهم بشر عاديون لهم محاسنهم ومساوئهم ، كما أن العشيقة المعبودة هى أيضاً مخلوقة عادية لها مناقبها ومعايبها ! ولهذا فإن ميرلوبونتى يحذرنا من النظر إلى الفنان باعتباره « إنساناً أعلى » Surhomme : فإن الفنان لا يخرج عن كونه رجلا عادياً لا بد له من أن يحيا حياته كإنسان ، وهو لا يملك أى سر خاص يعلو على حياته التجريبية ، وإنما يمتزج سره ( إن كان ثمة سر ) بخبراته المتواضعة ، وإدراكه الخاص للعالم ، دون أن يكون ثمة مجال آخر يمكن أن نلتقى فيه بهذا السر عارياً منعزلا ، وجهاً لوجه ! والظاهر أن مالرو قد نسى — أو تناسى — هذه الحقيقة ، حينما صور لنا الفنان بصورة الإنسان الخالد أو العبقرى الفذ ، وكأن « المصورين » أفراد غير عاديين ليس علينا سوى أن ندين لهم بالعبادة! ولكن مهما بدا لنا « المصور » ( من بعيد ) إلهاً أو شبه إله ، فانه فى الحقيقة لا يخرج عن كونه إنساناً لا يكف عن العمل ، ثم يصبح فى كل صباح فلا يلمح على وجوه الأشياء سوى ذلك التساؤل عينه ، أو ذلك النداء ذاته ، الذى لم يستطع يوما الفراغ تماماً من الإجابة عليه أو الاستجابة له ! وإذن فان «عمل» الفنان — فى نظره هو — لا يمكن قط أن يكون عملا تاما مكتملا ، بل هو دائماً وباستمرار عمل متصل لا زال عليه المضى فيه ، دون أن يكون فى وسعه هو ( أو فى وسع أى إنسان آخر ) أن يفاخر به العالم ، أو أن يتباهى به أمام الكون ! وما دام المصور على قيد الحياة ، أو مادام فى استطاعته الاستمرار فى عملية التصوير ، فهو لن يملك سوى القيام برسم ما يحيط به من أشياء مرئية . وأما إذا أصبح المصور ضريراً ، فانه لن يملك أيضاً سوى التعبير عن ذلك العالم الذى لا مندوحة له عن رسمه ، وإن كان إدراكه له قد أصبح يتم من خلال حواس أخرى . وتبعاً لذلك فإنه ليس هناك موضع للفصل — فى نظر

الفنان — بين ما هو صادر عنه وما هو وارد إليه من الأشياء ، كما أن المصور نفسه عاجز تماما عن تحديد ما يضيفه عمله الجديد إلى أعماله السابقة ، أو التمييز بين ما استعاره من الآخرين وما جاء به من عنده ! ومهما كان من أمر ذلك « الإبداع » الذى لابد من أن ينطوى عليه « العمل الفنى » الأصيل ، فإن من المؤكد أن عمل الفنان هو فى صميمه إجابة أو استجابة للعالم ، والماضى ، وشتى الأعمال السابقة ، وبالتالى فإن إنتاجه لابد من أن يتخذ طابع « التحقيق » الذى لا يخلو من إخاء أو مصادقة لغيره من الفنانين . ولولا ذلك ، لما كان فى الإمكان التحدث عن أى تاريخ فنى ، بل لما كان فى وسعنا على الإطلاق تحقيق أى ضرب من التواصل مع الآثار الفنية القديمة .

وعلى حين أن مالرو يؤكد تنافس الفنانين ، ويبرز خصوماتهم ومظاهر عدائهم ، مستشهداً بما كان هناك من تناحر بين مصورين كبيرين عاشا فى عصر واحد ، وكان التشابه بينهما كبيراً ، ألا وهما دلاكروا Delacroix وآنجر Ingres ، نجد أن ميرلوبونتى ( على العكس من ذلك ) يحاول أن يظهرنا على ما بين الفنانين من مواقف مشتركة ، واتجاهات متشابهة ، مؤكداً لنا أن ثمة « أرضية » واحدة تكمن من وراء شتى مظاهر اختلافهم . وهل يستطيع أحد أن ينكر أن هذا المصور الكلاسيكى ( مثلا ) حينما رسم هذا الجزء المعين من لوحته ، قد كان سباقاً إلى ابتكار تلك الطريقة المعينة التى سيستخدمها من بعد ذلك المصور المحدث ؟ إنه بلاشك لم يتخذ من تلك الطريقة مبدأ عاما لتصويره ، ولكنه قد التقى بها كما التقى القديس أوغسطين ( مثلا ) بالكوجيتو Cogito ، دون أن يجعل منه محوراً لكل تفكيره أو مركزاً لكل مذهبه . وإذا كان من شأن كل عصر — فيما يقول ميرلوبونتى — أن يبحث له عن أسلاف ، فإن ما يجعل مثل هذه المحاولة ممكنة إنما هو انتساب جميع الأزمنة إلى عالم واحد بعينه . والحق أن كلا من الفنان الكلاسيكى والفنان الحديث إنما ينتسبان إلى ذلك العالم الواحد : « عالم التصوير » ولكن على شرط أن نتذكر أن مهمة التصوير مهمة واحدة قد استمرت منذ أيام رسوم الإنسان الأول على جدران

الكهوف حتى عصرنا الحاضر بما فيه من « تصوير حديث » أصبح يتسم بالوعى أو الشعور . وإذن فإن « وحدة » التصوير ليست فقط تلك الوحدة التى تجمع بين اللوحات فى « المتحف » ، وإنما هى وحدة الهدف الذى يفرض نفسه على جميع المصورين ، حينما يجعل منهم ناطقين باسم العالم وباسم الإنسان ، فيخلق منهم فنانين قابلين للمقارنة فى داخل متحف واحد ، وكأننا هنا بإزاء نيران مشتعلة تتجاوب فى ظلمات ليل أليل !

صحيح أن تاريخ الفن لا يخلو من منازعات حادة قامت بين الفنانين ، ومظاهر عديدة لسوء التفاهم بين مصورى كل عصر وغيرهم من مصورى العصور السالفة ، ولكن من المؤكد أن هذه الصورة القاتمة لتاريخ الفن ليست سوى وجه واحد من أوجه الحقيقة . وحسبنا أن ننعم النظر إلى العلاقات المتشابكة التى قامت فى كل زمان ومكان بين أهل الفن ، لكى نتحقق من أن الفنانين قد أظهروا دائماً ضرباً من « الاهتمام » نحو كل ما هو مغاير لطريقتهم الخاصة فى النظر إلى الأشياء ، وكأنما هم قد وجدوا فى « الماضى » حياة خصبة تحقق لهم نوعاً من التبادل المستمر ، أو كأن من شأن كل مصور يشرع فى القيام بعمل فنى جديد أن يأخذ على عاتقه إعادة النظر إلى فن التصوير كله ، ابتداء من ذلك التراث الذى خلفته له الأجيال السابقة ! ولهذا يقرر ميرلوبونتى أن فى تاريخ الفن عنصر « تراكم » أو « تجميع » هو الذى يكفل لشتى ضروب الفن ضرباً من التلاقى المثمر أو التلاقح المنتج . وميرلوبونتى يعارض ما قاله مالرو من أن الفنانين لا يتلاقون إلا بعد الموت ، مؤكدا أن مشكلة المصورين ( مهما كان من تنافسهم وتناحرهم ) إنما هى مشكلة واحدة ، فهناك وحدة ضمنية تجمع بين سائر جهودهم ، سواء أكانوا هم أنفسهم على وعى بها ، أم كانوا غير مدركين لها . وسواء أراد الفنان أم لم يرد ، فإنه لن يخرج هو نفسه عن أن يكون مجرد عبارة فى مقال الفن الطويل ، ولكنها عبارة لابد من أن تكون لها أصداؤها سواء فى الماضى أم فى المستقبل . وإذا كان من شأن مؤرخ الفن أن ينظر دائماً إلى الماضى ، فما ذلك إلا لأن الفنان نفسه قد اتجه ببصره — بادئ ذى بدء —

نحو العمل الذى سوف يحققه فى المستقبل . وإذن فإن الإخاء الذى يتحقق بين الفنانين بعد الموت إنما هو الدليل على أنهم قد عاشوا معاً مشكلة واحدة بعينها !

وعلى حين أن مالرو قد أعلى من شأن « المتحف » باعتباره الأداة الناجعة التى سهلت على الباحثين مهمة دراسة تاريخ الفن ، نجد أن ميرلو بونتى ينبهنا إلى أخطار « المتحف » ، فيقول إنه يحيل الأعمال الفنية إلى آثار جامدة ميتة ، يشهدها المتفرج وكأنما هو يشهد روائع مكتملة قد حققتها أيدى « آلهة بشريين » ، أو كأنما هو يتأمل أعمالا خالدة قد أراد لها أصحابها أن تظل شاهدة على عظمة القرائح التى دفعت بها إلى عالم الخلود ! هذا إلى أن المتحف حين ينتزع بعض الأعمال الفنية من البيئة التى نشأت فى أحضانها ، أو حينما يضعها بين أيدينا خالصة تماما من شتى الأعراض التى أحاطت بنشأتها ، فإنه قد يوهمنا بأن تلك المحاولات الفنية إنما هى نماذج كاملة قد جعلت لمتعة أبصارنا ، أو قد يوقع فى ظنا أن ثمة عناية تمسك دائماً بيد الفنانين وتعمل باستمرار على حسن توجيههم ! وعلى حين أن طراز كل فنان إنما كان يمثل حياته نفسها ، فما كان لينبض إلا بنبضات قلبه ، فضلا عن أنه هو الذى كان يسمح له بالتعرف على كل جهد آخر غير جهده الخاص ، نجد أن « المتحف » هو الذى يجىء فيحيل ذلك الوجود التاريخى الزاخر بأسباب التلقائية ، والحيوية ، والسرية ، والحياء ، والتردد ، إلى تاريخ رسمى حافل بمظاهر التفخيم والتعظيم ! وبذلك يصبح المصورون فى أنظارنا مخلوقات غريبة هجينة ، بينما الحقيقة أن أعمالهم قد تولدت فى أحضان الحياة الدافئة ، ولكنها أصبحت بين جدران « المتحف » آثاراً باردة قد فقدت كل حياة ! وكما أن المكتبة ( فيما يقول سارتر ) تحيل كتابات الإنسان التى هى فى الأصل بمثابة ، حركات Gestes إلى مجرد « رسائل » أو « خطابات » Messages ، فإن المتحف أيضاً يقتل حيوية التصوير ويقضى على حدته ! ! وتبعاً لذلك فإن ميرلو بونتى يريد أن يستعيض عن الطابع التاريخى الميت للمتحف بذلك الوجود التاريخى الحى الذى يتمتع به الفنان من حيث هو الوريث الشرعى للتراث الفنى الضخم الذى انحدر إليه من آبائه

وأجداده ، مع كونه فى الوقت نفسه ذلك المخلوق المبدع الذى يستمد من زمانه ومكانه وعمله عناصر إنتاجه الفنى الجديد . ولا شك أن هذا الوجود التاريخى الحى إنما هو وحده الذى يجمع بين سائر ضروب « التصوير » باعتبارها جميعاً محاولات ناجحة قام بها فنانون مخلصون عاشوا تجاربهم الفنية ، وتعاطفوا مع تجارب غيرهم من الفنانين فى الماضى والحاضر معاً .

وهنا ينتقل ميرلو پونتى إلى مشكلة الصلة بين حياة الفنان وعمله الفنى ، فنراه يقرر أن أسلوب كل فنان ليس بالضرورة هو أسلوب حياته ، وإنما يسعى الفنان جاهداً فى سبيل العمل على الاتجاه بحياته نحو مستوى « التعبير » . وإذا كان فيلسوفنا يشترك مع مالرو فى رفض تفسيرات مدرسة التحليل النفسى لصلة العمل الفنى بحياة صاحبه ، فذلك لأنه يلاحظ أن هــذه التأويلات لا تشرح لنا سوى بعض الجزئيات أو التفاصيل ( التى قد تظهر فى لوحات المصورين ) ، ولكنها لا تفسر لنا الاتجاه العام لفنهم . وقد نسلم مع فرويد بأن المصور يحب اللعب بالألوان ، أو أن المثال يحب استعمال الصلصال ، لأن كلا منهما ينتسب إلى الطراز « الاستى » «Anal» ، ولكن مثل هذا التأويل لن يعيننا كثيراً على فهم جوهر عملية « التصوير » أو عملية « النحت » . ! وأما الاتجاه المضاد الذى يجعل من حياة المصور معجزة لا سبيل إلى تفسيرها ، وكأنما هى سر خارق ، خارج تماماً عن العالم والتاريخ ، فإنه موقف متهافت يحجب عن أنظارنا عظمة الفنان الحقيقية . وإذا كان ليوناردو دافنشى — فى رأى ميرلو پونتى — أكثر من مجرد ضحية من ضحايا الطفولة الشقية ، فما ذلك لأنه قد استطاع أن يتجاوز عالمنا الراهن ، أو لأنه قد نجح فى أن يتخذ من كل خبراته المعاشة أداة ناجعة لتفسير العالم ، أو لأنه كان مخلوقاً روحيا لا يملك جسما وبصراً عاديا ، بل لأنه قد تمكن من أن يركب من موقفه المادى أو الحيوى لغة نوعية خاصة . ومعنى هــذا أن حياة الفنان لا تنطوى على أى انتقال من مستوى الأحداث إلى مستوى التعبير ، وكأن الفنان ينتقل من عالم إلى عالم آخر مضاد له تماما ، وإنما كل ما هنالك أن « المعطيات » التى كانت فى حياته بمثابة ظواهر

يكابدها ويعانيها ، قد استحالت بفضل نشاطه الفني إلى نظام من المعاني والدلالات. فالمصور إنما يبلور في نشاطه الفني كل ما انطوت عليه حياته الجسمية ، ومخاطراته الشخصية ، وأحداثه التاريخية ، من « دلالات » ، بحيث ان عمله الفني ليبدو في النهاية مجرد إجابة أو استجابة لكل تلك « المعطيات » . وإذن فإن الجسد ، والحياة ، والمشاهد ، والمدارس ، والمغامرات الغرامية ، والأزمات المادية ، وضغط السلطات ، والاضطرابات السياسية وما إلى ذلك من عوامل خارجية قد تؤدي إلى خنق الفن أو التضييق عليه ، إنما هي ( على حد تعبير ميرلو بونتي ) « ذلك الخبز الذي يصنع منه الفن سره المقدس : Sacrement » ! وهكذا ينتهي ميرلو بونتي إلى القول بأن حياة الفنان لا تخرج عن كونها تنسماً لهواء هذا العالم ، خصوصاً بالنسبة إلى ذلك الذي يرى في العالم شيئاً جديراً بالتصوير : وكل فرد منا إنما هو — إلى حد ما — ذلك الرجل !»[1] .

. . . تلك هي بعض الجوانب البارزة في فلسفة ميرلو بونتي الجمالية ، على نحو ما عبر عنها في آخر ما وصل إلينا من كتبه . وقد يكون من الحديث المعاد أن نقول إن معالم هذه الفلسفة قد تحددت من خلال معارضتها لفلسفة أندريه مالرو التي حرص ميرلو بونتي على دراستها وتحليلها ونقدها . ولعل هذا هو السبب فيما لاحظناه من أن فيلسوفنا قد خفف من غلواء تلك النزعة الإنسانية المتطرفة التي كان أندريه مالرو قد نادى بها حينما ذهب إلى أن « الفن درس يقدمه البشر للآلهة أنفسهم » ! وعلى حين أن مالرو كان يقول إن الفن لا ينبثق عن أسلوب جديد في النظر إلى العالم ، بل عن أسلوب جديد في إعادة خلق العالم ، نجد أن ميرلو بونتي قد أصبح يقول : « إن المصور يسائل العالم المرئي ، لكي يقدم لنا عملا مرئياً » . وحينما عمد مالرو إلى احتباس الفن داخل قوقعة الفرد ، فإنه لم يلبث أن وجد نفسه عاجزاً عن تفسير تلاقي الأعمال الفنية ، وبالتالي فقد وجد نفسه مضطراً إلى الإهابة بفكرة « المصير » : Destin من أجل تأويل وحدة فن التصوير عبر التاريخ ، وكأن ثمة قوة عليا أو عقلا متعاليا

(1) Merleau—Ponty : « Signes », Gallimard 1960, p. 81.

يعمل من وراء الفنانين أنفسهم على التوحيد بين مقاصدهم المتباينة والتأليف بين اتجاهاتهم المختلفة . وفات مالرو — فيما يقول ميرلو بونتى — أن تلك القوة المزعومة ( حتى ولو أطلقنا عليها اسم « روح العالم » أو اسم « التاريخ » ) إنما هى نحن أنفسنا ، بمجرد ما نعرف كيف نتحرك ، وكيف ننظر إلى الأشياء ، وكيف نمارس نشاطنا الجسمى فى صميم المادة التى يقدمها لنا العالم . وإذا كان « البدن » هو الدعامة الأولى المشتركة التى يستند إليها كل نشاطنا الفنى ، فذلك لأنه يمثل الجهاز الأصلى الذى نستعين به فى اكتشاف العالم ، وتحديد مواقع الأشياء ، وتكوين علاقات طبيعية ، وتسجيل آثارنا على سطح العالم الخارجى ، وإضفاء معانينا على شتى الموضوعات المادية . والواقع أن كل استعمال بشرى للجسم إنما هو منذ البداية « تعبير أولى » Expression Primordiale ، بحيث قد يحق لنا أن نقول إن كل إدراك حسى ، بل كل فعل بشرى ، إنما ينطوى بالضرورة على عملية إضفاء للمعنى على ما كان فى الأصل خلواً من كل معنى . وتبعاً لذلك فإن مجرد وجودنا فى العالم ، وبالتالى مجرد تجسدنا فى هذا « البدن » الذى نتعامل من خلاله مع العالم ، إنما هو وحده الكفيل بتفسير شتى مظاهر التوافق بين الحضارات المختلفة والأعمال الفنية المتباينة . ولم تنخرط المجتمعات البشرية المتعددة فى اتجاه حضارى متشابه ( ألا وهو الاتجاه الفنى ) ، إلا لأنها جميعاً قد صدرت عن ذلك الدافع البشرى الواحد إلى خلق « نظام حضارى » يكون مظهراً لقدرة الإنسان على التعبير . وهكذا أفادت شتى الحضارات من ظروفها الخارجية وأحوالها المادية ، من أجل خلق « نسق تعبيرى » يحمل معانيها الخاصة ودلالاتها المعينة ، واتسع صدر التاريخ لشتى الأنظمة الحضارية وكافة المعايير الفنية ، لأنه استطاع أن يضمها جميعاً إلى تراثه الإنسانى الموحد ، واثقاً من أنها لن تكون إلا أشكالا متعددة لقدرة إنسانية واحدة هى القدرة على التعبير أو تكوين مجموعة من المعانى . ولم يظهر « الاستمرار » فى تاريخ الحضارة البشرية بصفة عامة ، وفى تاريخ الفن بصفة خاصة ، إلا لأن « جهود البشر التعبيرية » قد اتجهت دائماً نحو عملية تقييم المعطيات الخارجية ، وتزويدها

يبعض المعانى أو الدلالات البشرية . وليس الأصل فى هذه العملية سوى ذلك النشاط التعبيرى الذى يقوم به « البدن » حينما يضطلع بمهمة إدراك العالم إدراكا حسيا ، وحينما يأخذ على عاتقه تكوين نسق من الرموز أو الدلالات ، لا للاستمرار فى الوجود فحسب ، وإنما لخلق عالم حضارى يكون على صورته ومثاله أيضاً . . .

من هذا نرى أن ميرلوبونتى يفسر وحدة الفن عموماً ، وفن التصوير بصفة خاصة ، عن طريق الرجوع إلى الدلالة الأصلية للفعل التعبيرى ، من حيث هو ظاهرة إنسانية عامة . وإذا كان من الضرورى للفن أن يتطور ، فذلك لأن من شأن هذا الفعل التعبيرى أن يتغير ، ولكن دون أن ينفصل تماما عن الأصل الذى صدر عنه . ومعنى هذا أن الفعل التعبيرى بطبيعته فعل قابل للنمو والترقى ، فهو يستلزم بالضرورة ضرباً من التطور أو « التاريخ » . ولولا ذلك لما كان فى إمكان الأعمال الفنية المختلفة أن تتلاقى ، ولما كان فى وسع الأفراد المتباينين أن يتفاهموا . ومن هنا فإن ميرلوبونتى يرد كل تاريخ الفن إلى أصل إنسانى مشترك ، ألا وهو تلك العملية التعبيرية التى قام بها البدن ، بمجرد ماشرع فى القيام بأدنى عملية إدراك حسى . وكما أن سيطرة جسمنا على أى موضوع من الموضوعات الممكنة إنما هى الأساس فى قيام « مكان » واحد مشترك ، فإن المحاولة البشرية المستمرة للتعبير إنما هى أيضاً الأساس فى قيام « تاريخ » موحد . ولهذا يجمع ميرلوبونتى بين شتى المحاولات الفنية التى قامت بها البشرية عبر العصور فى تراث فنى موحد ، مؤكداً أن ثمة تواصلا بين البشرية عبر تلك الجهود المستمرة ، مقررا فى الوقت نفسه أن مكاسب البشرية ليست سوى تصحيح لأخطائها السابقة . وليس من شأن فلسفة التاريخ — فيما يقول ميرلوبونتى — أن تقضى على أصالة كل فنان ، بل هى تفرض عليه فقط إلزاماً إنسانياً هاما ، لأنها تضطره إلى خلق السبيل المؤدى إلى ربط حياته بحياة الآخرين ، والعمل على تحقيق التواصل بين موقفه الخاص ومواقف غيره من الفنانين .

وحين يعبر الفنان عن نفسه فإنه يحيل « اللغة المقولة » Langage Parlé إلى لغة قائلة Langage Parlant ، محاولا أن يجعل منها أداة ناجعة للتعبير عما لا زال على الإنسانية أن تقوله ! وإذا كان ميرلوپونتي يرحب بفكرة مالرو في اعتبار التصوير « لغة » ، فذلك لأنه يرى أن ثمة « معنى حسياً » يظل أسيراً للظاهر المرئية ، إلى أن يجيء المصور فيفصح عنه من خلال عملياته التعبيرية . وسواء أكنا بإزاء لوحة أو بإزاء قصيدة أم بإزاء رواية ، فإن الفنان — في كل هذه الحالات — إنما يريد أن يخاطبنا بلغة أخرى غير تلك « اللغة المقولة » التي هي في خدمة بعض الغايات الخارجية . ولهذا فإن الشاعر لا يصف أشياء ، والروائي لا يستعرض أحداثاً ، والمصور لا يمثل موضوعات ، بل هم يستخدمون اللغة استخداماً حياً أصيلا يجعل منها وسيلة جديدة لرؤية العالم واكتشاف منظورات الأشياء . وبهذا المعنى يؤكد ميرلوپونتي أن مايجعل من « العمل الفني » شيئاً أكثر من مجرد أداة للمتعة أو موضوع للذة ، هو أنه « شيء حضاري » يخاطب أذهاننا ، أو « موضوع روحي » يثير كل انتباهنا . والحق أن « العمل الفني » لا ينطوي على مجموعة من « الأفكار » فحسب ، بل هو — في حد ذاته — جهاز عضوي خصب ينطوي على « أرحام من الأفكار » Matrices d'idées ... ومهما كان من أمر تلك « اللغة الصامتة » التي يحدثنا بها فن كفن التصوير ، فإن من المؤكد أن هذه اللغة كثيراً ما تكون أفصح من أية لغة أخرى مقولة استهلكها الاستعمال العادي ! وما دامت الأشكال التعبيرية الخرساء الباطنة في أعماق الأشياء هي في حاجة دائماً إلى ألسنة جديدة تنطق بها ، فسيظل الفن جهداً بشرياً متصلا من أجل التعبير عما لا سبيل إلى الإفصاح عنه بلغة الألفاظ العادية . وهكذا ينتهي ميرلوپونتي إلى القول بأن المفاتيح الثلاثة الرئيسية لفهم كل فلسفة الفن إنما هي هذه الأقطاب الأساسية الثلاثة ، ألا وهي : « الإدراك الحسي » ، و « التاريخ » ، و « التعبير » . . . (1)

وأخيراً قد يكون في وسعنا أن نقول إن ميرلوپونتي الذي عاد بالوجودية إلى العالم بعد أن كانت قد اتخذت لنفسها — في مبدأ الأمر — مسلك التهرب

(1) Merleau—Ponty : "Signes", 1960, Gallimard, P. 94.

الإرادى من هذا العالم ، قد عاد بالفن مرة أخرى إلى العالم ، بعد أن كان الكثيرون قد أرادوا له أن يكون صورة أخرى من صور الهروب أو الفرار من العالم . ولا شك أن فيلسوفنا قد صدر فى موقفه هذا عن نزعته الفنومنولوجية العامة ، ودراسته الخاصة للإدراك الحسى ، فجاءت نظريته فى الفن مطبوعة بطابع فهمه الخاص للتعبير الفنى بوصفه « لغة غير مباشرة » Langage indirect ولكن ميرلوپونتى قد أشاع فى فلسفة الفن ضرباً من الغموض حينما قال عن « التعبير » إنه جوهر الجسم ، وحينما ذهب إلى أنه ليس هناك ما يعبر عنه سوى الجسم ! حقا إن ميرلوپونتى على حق حين يقرر « أن الجسم مأخوذ فى نسيج العالم » ، ولكننا لسنا نفهم على وجه التحديد ما الذى يعنيه حين يضيف إلى ذلك « أن العالم مصنوع من قماش جسمى » . ولم يجانب ميرلو پونتى الصواب حينما قال بوجود « إحالة متبادلة » بين الفنان والعالم ، أو بين الإنسان ( بصفة عامة ) والكون ، ولكنه قد وقع فى ضرب من التعمية الصوفية حينما نسب إلى الفنان أنه هو الذى يسمح للأشياء بأن تجعل من نفسها أشياء ، وهو الذى يدع العالم يجعل من نفسه عالماً ! ولسنا ندرى على وجه الدقة ما الذى يقصده ميرلوپونتى حينما يقول « إن الرسام يقدم للآخرين كينونة الداخل ، أعنى جسده ، أو جسدهم ، عن طريق تصوير كينونة الخارج » ! ولكن الذى نعلمه أن ميرلو پونتى قد شاء أن يجعل من « الفن » رسالة كبرى تكشف لنا عن تلك الكينونة السامية التى هى « المعنى » . وهذا هو السبب فى أننا نراه يحاول فى مقاله الأخير المسمى باسم « العين والفكر » الرجوع إلى الرسام من أجل استجواب فكره اليدوى عن « معانى » الأشياء من خلال تلك « اللغة الصامتة » أو (اللغة اللامباشرة) التى يصطنعها فى تعبيره عن الأشياء . ولم يربط ميرلوپونتى شتى المحاولات الفنية التى قام بها المصورون عبر العصور المختلفة ، إلا لأنه قد لاحظ أنها جميعاً لا تخرج عن كونها اتجاهات متنوعة للتعبير عن صلات الإنسان بالعالم وتأصل جسمه فى أعماق التربة الكونية . ومن هنا فإن ميرلو پونتى قد ذهب إلى أنه « إذا كان التصوير ممكناً ، فما ذلك إلا لأن حباك الكينونة التى يلمحها الرسام فى الشيء ويثبتها على قماش

اللوحة ، إنما تشير فى أعماق ذاته إلى « التراءات » كينونته . . . »[1] وهذه الفكرة هى التى حدت به فى النهاية إلى القول بأن وظيفة الفنان المقدسة إنما هى العمل على دعم الكينونة أو تثبيت دعائم الوجود فى محيط إنسانى موحد هو هذا العالم البشرى الكبير . وهكذا عاد ميرلو پونتى إلى أفكار الفلاسفة التقليديين عن وحدة الحضارة البشرية ، وتجانس الاتجاهات الفنية المتنوعة ، واندماج شتى الأعمال الفنية فى تاريخ فنى واحد ، بدعوى أن واقعة « التجسد » Incarnation تجعل منا — منذ البداية — كائنات معبرة تندرج بنشاطها الحضارى فى « عالم فنى » واحد بعينه . ولا شك أن مثل هذا القول يفترض التسليم سلفا بوجود « بنيان أونطولوجى » موحد ، تصدر عنه شتى مظاهر النشاط البشرى ، وكأن ميرلوپونتى — فيما يقول سارتر — قد أحس بضرب من الحنين إلى « المطلق » ، أو « الحقيقة الكلية » ، فراح يجعل من وحدة التاريخ البشرى تلك « الكينونة الشاملة » التى تدعم المغامرات البشرية الحالية تماماً من كل أمان !

---

(١) ارجع إلى مقال سارتر عن « ميرلوپونتى » بمجلة « الأزمنة الحديثة » — عدد خاص — ١٩٦١ ( وانظر الترجمة العربية لهذا المقال بكتاب « مواقف ٥ — المادية والثورة » ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٦٥ ، ص ٢٣٩ ) .

# الفن تقبل وتمرّد

ألبير كامي

# الفصل الثامن

## فلسفة الفن عند كامى

إذا كانت فلسفة ميرلو بونتى فى الفن قد ارتبطت بموقفه الفلسفى العام ودراسته الخاصة لآراء أندريه مالرو فى فن التصوير ، فربما كان فى وسعنا أيضاً أن نقول إن فلسفة ألبير كامى Albert Camus ( ١٩١٣ — ١٩٦٠ ) فى الفن قد ارتبطت كذلك باتجاهه الفلسفى العام ، كما تحددت فى الوقت نفسه من خلال موقفه الخاص من نظرية مالرو فى فن التصوير . . . وليس كامى غريباً على قراء العربية : فقد ترجم إلى لغتنا الجانب الأكبر من إنتاجه الفلسفى والأدبى ، كما عنى أكثر من باحث عربى بدراسة نزعته الفلسفية وتحليل أعماله الروائية . ولكن ، على حين عرف الناس « كامى الفيلسوف » ، و « كامى الأديب » ، فقد ظلوا يجهلون « كامى عالم الجمال » ، أو « كامى فيلسوف الفن » . ولئن كان فيلسوفنا لم يتحدث عن « الفن » إلا فى كتابيه المعروفين « أسطورة سيزيف » Le Mythe de Sisyphe ( سنة ١٩٤٢ ) و « الإنسان المتمرد » : L' Homme Révolté ( سنة ١٩٥١ ) ، إلا أن إنتاجه الأدبى ينطوى على ضرب من التطبيق العملى لتلك الفلسفة الجمالية التى بسطها لنا نظريات فى هذين الكتابين .

والواقع أن ألبير كامى يرفض منذ البداية ذلك التعارض التقليدى الذى اعتاد الناس إقامته بين « الأديب » و « الفيلسوف » . وهو يقول فى ذلك إن « الفيلسوف » فى نظر الناس لا بد من أن يظل أسيراً لمذهب واحد بعينه ، ألا وهو مذهبه الخاص ، فى حين أنه ليس من الضرورى للأديب أن يبقى حبيساً لأى عمل فنى يبدعه . ولكن ليس بصحيح ما يزعمه الناس من أن الفيلسوف قابع « داخل » مذهبه ، فى حين أن الفنان ماثل « أمام » عمله الفنى ، بل الصحيح أن كلا من الفيلسوف والفنان على صلة وثيقة بفلسفته أو فنه .

فليس أبعد عن الصواب من تلك الفكرة القائلة بوجود « فن » منفصل عن صاحبه ، أو وجود « عمل فنى » مستقل تماماً عن « الفنان » الذى أبدعه . . . وإذا كان البعض قد توهم أن من المحال للفيلسوف — على العكس من الفنان — أن يضع أكثر من مذهب ، فإن كامى يقرر أن الفنان أيضاً لا يستطيع فى العادة أن يعبر إلا عن شىء واحد ، وإن كان هـذا التعبير قد يتخذ صوراً عديدة متباينة . ومعنى هذا أن مثل الفنان كمثل المفكر : من حيث ان كلا منهما ملتزم بإنتاجه ، متحقق من خلاله ، مندمج فى صميمه . . .

وحينما يتخذ الإنتاج الفنى طابع « البناء » أو «التركيب » ، فإن العمل الفنى الذى يقدمه لنا الفنان سرعان ما يصبح بمثابة حلقة فى سلسلة فنية ضخمة تسودها « حقيقة فنية واحدة » . وإذا كان بعض كبار الفنانين قد يبدون لنا أحيانا مملين ، فما ذلك إلا لأن لديهم حقيقة فنية واحدة يكرورنها برتابة فى شتى أعمالهم الفنية المتلاحقة . وإذن فليست الشقة بعيدة — إلى الحد الذى تصوره البعض — بين التفكير الفلسفى والإبداع الفنى ، ما دام كل من المفكر والفنان إنما يتجه أولا وبالذات نحو «عالمه» الخاص الذى يسعى جاهداً فى سبيل العمل على خلقه أو إبداعه . وحتى لو تصورنا فيلسوفاً مثل «كانت » Kant ، فإننا لن نستطيع أن نتخيله إلا فناناً مبدعا : له شخصياته ، ورموزه ، وعقدته ، وحبكته الفنية . . . إلخ ولما كان من الضرورى لكل فن أن يصدر عن نظرة خاصة إلى الوجود ، فإن أى روائى — كائنا من كان — لا بد من أن يكون فى الوقت نفسه صاحب فلسفة ، وإن كان الروائى — بطبيعة الحال — فيلسوفاً واقعيا يحدثنا بلغة الصور عن أعمق معانى الوجود الإنسانى . ومن هنا فقد كان بلزاك ، وستندال ، ودوستويفسكى ، وبروست ، ومالرو ، وكافكا ، وغيرهم ، « روائيين فلاسفة » ، وإن كانت فلسفاتهم قد بقيت مطوية خلال مجموعة من المواقف البشرية التى عاشتها شخصياتهم الروائية الخالدة[1] . . .

---

(1) A. Camus : "Le Mythe de Sisyphe", Gallimard, 1942, (Philosophie et Roman), pp. 130—141.

ونحن نجد كامى يربط الفن بالموقف الميتافيزيقى للإنسان فيقرر أن الموجود البشرى — فيلسوفاً كان أم فنانا — لابد من أن يواجه « العبث » السائد فى الكون بما لديه من حرية ، وتمرد ، وقدرة إبداعية . وليس الموجود البشرى « حيواناً متمرداً » ، لمجرد أنه « المخلوق الوحيد الذى يرفض أن يكون على ما هو عليه » ، بل لأنه أيضاً ذلك المخلوق الحر الذى يقف فى وجه موقفه البشرى ، متمرداً فى الوقت نفسه على الخليقة كلها ! وحينما ينظر الفنان إلى « العالم » ، فإنه لا يملك سوى التمرد على ما فيه من « عبث » ( أو « لا معقولية » ) ، وبالتالى فإنه لا بد من أن يجد نفسه مدفوعاً نحو العمل على تشكيل العالم أو إعادة صياغته ، بمقتضى ما لديه من حرية إبداعية . ومعنى هذا أن الفنان إنما هو ذلك الإنسان المتمرد الذى يفرض على العالم شكلا فنيا منظما ، أو صورة معقولة متسقة . وحين يقول كامى إن الفن لا يخرج عن كونه صورة من صور « التمرد الإنسانى » فإنه يعنى بذلك أن الفنان يرفض العالم ، وإن كان هذا الرفض خارجاً عن دائرة التاريخ ، وبالتالى فإنه صورة نقية خالصة من صور « التمرد الإنسانى » .

وألبير كامى يوافق الفيلسوف الألمانى نيتشه على أنه « ليس ثمة فنان يستطيع أن يحتمل الواقع ، لأن من طبيعة الفنان أن يضيق ذرعا بالعالم » ، ولكنه يضيف إلى ذلك أنه : « ليس ثمة فنان يستطيع — مع ذلك — أن يستغنى تماما عن الواقع . » . ولئن كان الإبداع الفنى — فى جوهره — بمثابة « رفض للعالم » ، والتماس لضرب من « الوحدة » ، إلا أن رفض الفنان للعالم هو فى الوقت نفسه سعى وراء ذلك « العالم الفنى » الذى يريد أن يخلقه لنفسه . فالفنان لا يرفض الواقع إلا بسبب ما يشعر به من نقص فى صميم العالم الواقعى ، ومن ثم فإنه لا ينكره إلا باسم ذلك « الواقع الجديد » الذى سوف يبدعه ، ابتداء من « معطيات » العالم نفسه !

بيد أننا لو عدنا إلى تاريخ الفكر البشرى ، لوجدنا أن الفن قد استهدف لحملات كثيرة من جانب المصلحين الثوريين فى كل زمان ومكان . فهذا أفلاطون

مثلا يندد ببعض طوائف الفنانين ، ويطرد « الشعراء » من جمهوريته باسم بعض المبادئ الأخلاقية . ولكن أفلاطون — مع ذلك — لم يكن أعنف خصوم الفن ، فإنه لم يكد يتجاوز فى حملته على الفن الإشارة إلى ما فى « اللغة » من زيف وتضليل ، فضلا عن أنه لم ينكر أهمية فنون كالموسيقى والمعمار . ونحن نعرف كيف اعترف أفلاطون بقيمة « الجمال » ، وكيف وضعه فى مرتبة أسمى بكثير من سائر مراتب الأشياء الأخرى ، بل كيف جعل منه « مثالا » معقولا يعلو على العالم المحسوس نفسه !.

وأما الاتهام الحقيقى للفن فهو ذلك الذى حملته لنا بعض الحركات الثورية فى العصر الحديث : « إذ أصبح الكثيرون يعتبرون الفن مسئولا عن فساد معظم المجتمعات . ولعل من هذا القبيل مثلا ما فعلته حركة الإصلاح الدينى فى أوروبا ، إذ راح أصحابها يدعون إلى استبعاد معايير الجمال ، من أجل الاقتصار على التمسك بقيم الأخلاق . وهذا أيضاً ما ذهب إليه المفكر الفرنسى جان جاك روسو : فقد اتهم الفن بأنه مفسدة للأخلاق ، وكأنما هو بدعة استحدثها المجتمع الصناعى ليدنس بها طهارة الطبيعة النقية الخالصة . . . ثم جاءت الثورة الفرنسية فلم تعمل على ظهور فنان واحد ، بل قدمت للعالم صحفيا واحدا عظيم الشأن هو الكاتب الكبير ديمولان Desmoulins ، وأديباً واحداً كان يعمل فى الخفاء هو المركيز دى ساد de Sade ! وأما الشاعر الوحيد الذى ظهر فى ظل الثورة الفرنسية فقد لقى حتفه تحت المقصلة ! وبظهور حركة سان سيمون Saint Simon وأتباعه ، ظهرت دعوى جديدة هى المناداة بفن اجتماعى نافع . وهكذا شاع بين أبناء ذلك العصر النداء القائل بأن « الفن للتقدم » ، وجرى هذا الاصطلاح على قلم الشاعر الكبير فيكتور هيجو ، ولو أن هذه الدعوى لم تكسب على يديه أى حظ من النجاح !

أما أنصار « العدمية » Nihilisme من المفكرين الروس ، فقد حملوا على الفن باسم « الثورة » . وهذا ما فعله مثلا بيسارف Pisarev حينما نادى بانحلال القيم الجمالية ، لحساب بعض القيم العملية ( أو البرجماتية ) . ولعل هذا ما عبر عنه

يسارف حينما كتب يقول : « إننى لأوثر ألف مرة أن أكون إسكافيا روسيا عن أن أكون رافائيلا روسيا » ! ومعنى هذا أن زوجا من الأحذية — فى نظر هذا المفكر — أنفع من شكسبير نفسه ! وأما الشاعر الروسى الكبير نكراسوف Nekrassov فهو يقرر بصراحة أنه يفضل قطعة من الجبن على الشاعر الروسى بوشكين كله ! ولا نرانا فى حاجة إلى الإفاضة فى شرح موقف تولستوى من الفن : فإنه لمن الحديث المعاد أن نقول إن تولستوى قد أدان الفن كله باسم « الأخلاق المسيحية » . وأما تماثيل فينوس وأبولون الرخامية الرائعة التى كان قيصر روسيا بطرس الأكبر قد استقدمها من إيطاليا ، ليزين بها حديقة قصره الصيفى الفخم فى بطرسبرج ، فإن روسيا الثائرة لم تلبث أن أدارت لها ظهرها . ولا غرابة فى ذلك ، فإن من طبيعة البؤس — فيما يقول ألبير كامى — أن ينصرف عن مناظر السعادة والنعيم ؛ لأن أمثال هذه المشاهد لا تولد فى نفسه سوى مشاعر الحزن والشقاء [1] .

ثم ينتقل ألبير كامى إلى الحديث عن « الأيديولوجية الألمانية » فيبين لنا أنها لا تقل قسوة عن « العدمية الروسية » فى حكمها على الفن . وحسبنا أن نرجع إلى الشراح الثوريين لكتاب الفيلسوف الألمانى هيجل Hegel ( ١٧٧٠ — ١٨٣١ ) فى « الفينومنولوجيا » أو ( فلسفة الظواهر ) ، لكى نتحقق من أنهم قد أجمعوا على القول بأنه لن يكون ثمة « فن » فى مجتمع المستقبل ، ما دام المجتمع الصالح المتوافق مع نفسه سيكون بالضرورة فى غنى عن كل إبداع فنى ! وحجة أصحاب هذا الرأى أن الجمال — فى مثل هذا المجتمع — سوف يكون واقعة معاشة ، لا مجرد صورة متخيلة . وحينما يصبح « الواقع » حقيقة معقولة إلى أقصى حد ، فإنه سيكون هو الكفيل وحده بإشباع نهم الروح الإنسانية . وقد حاول الماركسيون أن يطبقوا نقدهم للوعى الصورى وشتى الأساليب البورجوازية فى التهرب من الواقع ، على النشاط الفنى أو الظاهرة الجمالية ، فذهبوا إلى أن الفن ليس ضرورة إنسانية يتطلبها كل عصر ، بل

(1) A. Camus : "L'Homme Révolté", 1951, pp. 313—314.

هو — على العكس — حاجة نسبية محددة بمطالب هذا العصر أو ذاك »، وبالتالى فإنه يعبر عن القيم المفضلة للطبقة الحاكمة أو المسيطرة . ومعنى هذا أنه ليس ثمة « فن فى ذاته » أو فن عام يصدق فى كل العصور ، بل هناك فنون نسبية موقوتة ، مشروطة بعصرها وظروف نشأتها . والفن الثورى الوحيد (فى نظر الماركسيين) إنما هو ذلك الفن الذى يضع نفسه فى خدمة « الثورة » . هذا إلى أن الفن حينما يخلق الجمال — خارجا عن دائرة التاريخ — فإنه يضع العراقيل فى طريق الجهد العقلى الأوحد ، ألا وهو ذلك الجهد الذى نقوم فيه بتحويل التاريخ نفسه إلى جمال مطلق ! وهكذا نرى أن الإسكافى الروسى — بمجرد ما يصبح على وعى تام بحقيقة دوره الثورى — لا بد من أن يصبح هو المبدع الحقيقى للجمال النهائى الحاسم ! وعندئذ لا بد من أن يجىء الزمن فيعفى على ذلك الجمال الزائل الذى أبدعه رافائيل ، خصوصا وأن هذا الجمال العابر لن يكون — بالنسبة إلى الإنسان الجديد — شيئا مفهوما على الإطلاق !

صحيح أن ماركس قد لاحظ أن الجمال الإغريقى لازال يستأثر بإعجاب شعوب أوربا ، ولكنه يعلل هذا الإعجاب بقوله : « إن فى تلك الروائع الفنية اليونانية مسحة من البراءة ، فهى تعبر عن عالم بشرى تغلب عليه سذاجة الطفولة . ونحن نجد فى أنفسنا حنيناً بالغاً إلى هذه الطفولة البشرية البريئة ، حتى نتحرر — ولو إلى حين — من أعباء حياتنا الراشدة الحافلة بشتى ضروب الصراع » . وهذا التعليل — فى رأى ألبير كامى — لا يفسر لنا السر فى إعجابنا بروائع عصر النهضة الإيطالية ، ولوحات الفنان الهولندى الشهير رمبرانت Rembrandt ، وآثار الفن الصينى : فإن هذه كلها أعمال فنية هائلة تنتزع إعجابنا دون أن يكون فيها أدنى أثر من آثار السذاجة أو الطفولة . ومهما يكن من شىء ، فإن الماركسيين يمضون فى حملاتهم العنيفة على الفن ، دون أن يحفلوا بالرد على ما يوجه إليهم من اعتراضات ، مستندين فى سلسلة اتهاماتهم للفن إلى بعض تصريحات واهية أدلى بها جماعة من رجال الفن أو أهل الفكر ، ممن راحوا يشكون فى قيمة رسالتهم الفنية ذاتها ، إن لم نقل فى جدوى مقدرتهم العقلية نفسها !

وكامى يلاحظ هنا أن الماركسيين يحدثوننا عن صراع موهوم بين كل من شكسبير والإسكافى ، بينما الحقيقة أن الإسكافى ليس هو الذى يلعن شكسبير أو يكفر بالجمال ، وإنما الذى يلعنه — على العكس — إنسان لا زال يقرأ شكسبير ، دون أن يختار لنفسه حرفة صناعة الأحذية ، لسبب بسيط هو أنه لن يستطيع يوماً أن يصنعها ! وإذا كان أمثال هؤلاء المتحاملين على الفن يشعرون بندم على احترافهم لمهنة الفن ، فإن ألبير كامى يقرر أن آخر شىء يمكن أن يدور بخلد الفنان الحقيقى هو هذا الشعور بالندم ! وحينما ينادى الفنان الماركسى أو رجل الفكر الروسى ، بضرورة استبعاد « الجمال » من عالمنا الحديث ، فانه إنما يريد بذلك أن يحرم الجميع — بما فيهم الإسكافى نفسه — من ذلك الخبز الإضافى الذى طالما أفاد منه هو نفسه !

ولكن ، لماذا يشعر الإنسان بحاجته إلى الفن ، على الرغم من كل تلك الحملات التى طالما شنها جماعة الثوريين على النشاط الفنى ؟ هذا ما يجيب عليه كامى بقوله « إن الفن يعبر عن حاجة ميتافيزيقية أساسية ، ألا وهى الحاجة إلى الوحدة « L'unité » . ولما كان الإنسان لا يجد فى عالمه الواقعى مثل هذه الوحدة التى هو فى حاجة إليها ، فإنه يجد نفسه مضطرا إلى إبداع عالم آخر يقيمه بديلا لهذا العالم . وليس الفن فى جوهره سوى تلك الحركة التمردية التى يقوم بها الإنسان حينما يعمد إلى رفض الواقع ، من أجل العمل على خلق العالم الجديد الذى يستطيع أن يجد فيه ما ينشده من وحدة وتماسك واتساق . بل إن كامى ليذهب إلى حد أبعد من ذلك فيقول : « إن مطلب التمرد لهو فى حد ذاته مطلب جمالى « Exigence esthétique. » ؛ وآية ذلك أن « الأفكار التمردية » على اختلاف ألوانها إنما تتحدد فى نطاق عالم إنسانى صرف ، مغلق على ذاته ؛ عالم يخلقه الإنسان على صورته ومثاله ، بدافع من شعوره بالحاجة إلى الوحدة والاتساق . وليس فى وسع الإنسان أن يبلغ أقصى درجة من المعرفة ، أو أن يتمتع بأكبر قسط من السيطرة ، اللهم إلا فى نطاق تلك « العوالم المغلقة » التى يبتدعها لنفسه . ولهذا يقرر كامى أنه أياً ما كان نوع الفن الذى يتحمس له الفنان

فإنه لا بد للنشاط الفنى فى كل حالة من الحالات من أن يتخذ طابع العملية الإبداعية التى يقوم فيها الفنان بإعادة خلق العالم لحسابه الخاص !

وهنا يظهر بوضوح تأثر ألبير كامى بالمفكر الفرنسى الكبير أندريه مالرو : فإن مالرو — كما نعرف — كان أسبق من كامى إلى تأكيد الطابع الإبداعى للفن ، فضلا عن أنه قد عرف الفن بقوله : « إنه أسلوبنا البشرى فى خلق عالم يكون غريباً عن الواقع . »[1] . ولكن ، على حين أن مالرو قد قصر معظم اهتمامه على دراسة فى التصوير والنحت ، نجد أن كامى قد حاول تطبيق هذا الفهم الإبداعى للفن على فنون أخرى كالموسيقى ، والشعر ، والرواية ، والمسرحية ، وما إليها . . فليس المصور — أو المثال — هو وحده الذى يعيد خلق العالم لحسابه الخاص ، بل إننا لنلتقى بعملية مماثلة لدى كل من الموسيقار والشاعر والقصصى والكاتب المسرحى وغيرهم من الفنانين . . .

فالموسيقار — مثلا — إنما يعيد تأليف تلك الأنغام الكامنة فى الطبيعة ، لكى يقدم لنا سيمفونية أصيلة لا نظير لها فى أى لحن من ألحان العالم . وعلى حين أن العالم لا يعرف الصمت أو السكون مطلقاً ، لأن سكونه ذاته يردد على الدوام أنغاماً واحدة بعينها ، وفقاً لذبذبات خاصة تفلت بطبيعتها من طائلة إدراكنا ، نجد أن الموسيقى تقدم لنا سيمفونيات مكتملة ، يخلع فيها اللحن طابعه الخاص على أصوات هى فى ذاتها عديمة الصورة . ومعنى هذا — بعبارة أوضح — أن الأصوات التى تقدمها لنا الطبيعة قلما تنطوى على توافق نغمى أو لحن موسيقى ، فى حين أن فى استطاعة الموسيقار أن ينتزع من هذه الفوضى الطبيعية — عن طريق الإبداع والتوافق واللحن — وحدة موسيقية تطرب لها الأذن ، ويهتز لها القلب .

وأما فن النحت — وهو فى رأى كامى أعظم الفنون جميعاً وأشدها طموحاً — فهو يسعى جاهداً فى سبيل العمل على « تثبيت » الصورة الإنسانية العابرة ،

(1) A. Malraux : "La Monnaie de l'Absolu", Paris, 1950, p. 122.

أو « تخليد » الشكل البشرى الزائل ، فوق الأبعاد الثلاثة المعروفة . وهذا ما يعبر عنه كامى باصطلاحه الفنى حينما يقول إن النحت يحاول « رد فوضى الحركات إلى وحدة الطراز » ولئن كان فن النحت لا يستبعد عنصر « المشابهة » Ressemblance — لأنه فى حاجة ماسة إليه — إلا أنه لا يبحث أولا وبالذات عن محاكاة الواقع ، بل هو ينشد التعبير ، والسحنة ، والإيماءة ، والنظرة الخاوية : لأن هذه كلها تلخص حركات الناس ونظراتهم . فالنحت لا يرمى إلى التقليد أو المحاكاة ، بل هو ينشد التعبير والطراز ، أعنى أنه يحاول أن يحتبس فى تعبير قوى حافل بالمعانى تلك السورة البشرية الزائلة : سورة الأجسام العارمة ، والنفوس المضطربة ، على نحو ما تتجلى فيما لا نهاية له من المواقف والاتجاهات . ولكن المثّال حين يصوغ هذه المعانى فى تماثيله الساكنة الخالدة ، تلك الآثار المتحققة التى تحمل فى طياتها معانى السكون والكمال ، فإنه يشيع الهدوء ( ولو إلى حين ) فى تلك القلوب البشرية الفائرة بحمى القلق والتوتر والحركة المستمرة . وهكذا ينظر العاشق الحزين إلى تلك التماثيل الإغريقية الساكنة ، فلا يملك سوى أن يتملى فى محيا المرأة وجسدها ، ذلك العنصر الإلهى الخالد الذى بقى منها بعد انحلال المادة وفناء البدن !

ثم يتوقف كامى عند فن التصوير ، فيذكرنا بعبارة قالها المصور الهولندى المشهور فان جوخ : Van Gogh ، ألا وهى قوله : « إننى لأزداد اقتناعاً يوماً بعد يوم بأنه قد يكون من خطل الرأى أن نتخذ من هذا العالم معياراً للحكم على قدرة الرحمن ؛ فما هذا العالم سوى مجرد صورة تخطيطية أو دراسة سريعة لم تخرج بالصورة التى كان يتوقعها » ! وتبعاً لذلك فإن الفنان إنما هو ذلك الموجود المبدع الذى يأخذ على عاتقه إعادة تلك الدراسة من أجل تزويدها بالطراز الذى ينقصها ! وأما المبدأ الذى يقوم عليه فن التصوير بصفة خاصة فهو مبدأ « التخير » ( أو « الانتقاء » ) le choix . وقد كان الرسام الفرنسى الكبير أوجين دلاكروا Delacroix ( ١٧٩٨ — ١٨٦٢ ) يعرف العبقرية الفنية — فى مضمار التصوير — بقوله : « إنها موهبة الاختيار مع القدرة على التعميم » . والواقع أنه لابد للمصور — بادئ ذى بدء — من العمل على عزل

موضوعه : فإن هذا العزل هو الخطوة الأولى فى سبيل العمل على توحيده . ولما كانت المشاهد الطبيعية لا تكاد تكف عن الفرار من أمام عيوننا ، فضلا عن أنها لا بد من أن تختفى من ذاكرتنا بمجرد ما ننأى عنها ، إن لم نقل بأنها هى نفسها قد تتعارض فيما بينها بعضها مع البعض الآخر ، فإن المصور لا بد من أن يجد نفسه مضطرا إلى أن يعزل فى المكان والزمان ما هو — بطبيعته — متنقل مع الضوء ، ضائع فيما لا حصر له من المنظورات ، مختف تحت تأثير اصطدامه بما عداه من القيم الفنية الأخرى . وإذن فليس بدعا أن نجد مصور المناظر الطبيعية يحرص — أول ما يحرص — على إحاطة لوحته بإطار خاص ، وكأنما هو يريد أن يحذف ويستبعد ، على قدر ما يتخير وينتقى . . . وهكذا الحال أيضا بالنسبة إلى مصور المواضيع ، فإنه إنما يعزل فى المكان والزمان « فعلا » يضيع عادة فى ثنايا غيره من الأفعال . ومعنى هذا أن المصور هنا يقوم بعملية « تثبيت » Fixation . والمصورون العظماء — فيما يقول كامى — إنما هم أولئك الذين يوهموننا ( كما هو الحال فى كل لوحات بييرو دلا فرانشسكا : Piero della Francesca ) بأن عملية « التثبيت » لم تتم إلا منذ برهة وجيزة ، وكأن جهاز الإرسال لم يتوقف إلا منذ لحظة قصيرة ! ولعل هـذا هو السبب فى أن الشخصيات التى يقدمها لنا أمثال هؤلاء الرسامين إنما تثير فى نفوسنا — بفضل معجزة الفن — الشعور بأننا أمام مخلوقات لا زالت حية ، وإن كانت لم تعد خاضعة لحكم الفناء ! وهذا « فيلسوف » رمبرانت Rembrandt — حتى بعد مرور مئات السنين على وفاة صاحبه — لا زال يتأمل فى مزيج رائع من النور والظلال ، طارحاً على الدوام نفس السؤال ![1] .

بيد أن الفن — فى رأى كامى — لا يمكن أن يكون كله رفضاً وتمردا ، بل هو أيضاً قبول وموافقة . ومعنى هذا أنه ليس ثمة فن يستطيع أن يعيش على الرفض الشامل أو التمرد المطلق ، بل لا بد للفنان — حتى حين يرفض

---

( ١ ) انظر مقالنا : « فلسفة ألبير كامى فى الفن » بمجلة « العربى » ، العدد ٧١ ، أكتوبر سنة ١٩٦٤ ، ص ٥٢ — ص ٥٩ .

الواقع — من أن يتحمس لبعض جوانب أخرى من الحقيقة . ومهما تنكر الفنان للواقع ، فانه لن يستطيع مطلقاً أن يتهرب منه تماماً . وكما أن كل تفكير — حتى ذلك الذى ينادى باللامعقول أو باللامعنى — لابد من أن يعنى شيئا ، فكذلك لابد للفن من أن يعنى شيئا ، حتى ولو زعم لنفسه أنه فن لامعقول ! ومهما ثار الإنسان على مافى الكون من فوضى أو ظلم أو اضطراب ، فانه لن يستطيع مطلقا أن يزعم أنه ليس فى العالم سوى القبح المطلق ! وإذن فان الفنان الذى يريد أن يبدع الجمال هو فى حاجة إلى التمرد على بعض جوانب من الواقع ، من أجل التحمس لجوانب أخرى منه . وهكذا يجد الفنان ، فى صميم الواقع نفسه ، « قيمة حية » تجعل من « الجمال » وعداً وأملا ، وتدفع بالبشر إلى التعلق بهذا العالم الفانى المحدود ، أكثر من تعلقهم بأى شىء آخر ! ولئن كانت حياتنا العادية تميل إلى الإطاحة بهذه « القيمة » فى تيار الصيرورة المستمرة ، إلا أن الفنان هو الذى يجىء فيخلع على تلك « القيمة » صورة خالدة يستبقيها أمام أنظارنا ، وينتزعها من براثن التاريخ .

ثم يعرض كامى للعمل الروائى ، فيحاول أن يطبق عليه نظريته فى « التمرد » مقرراً أن نشاط الروائى لا يمكن أن يقتصر على ابتكار بعض المواقف المتخيلة ، وإنما هو لا بد من أن يمتد إلى عملية تشكيل الحياة وإمدادها بالوحدة التى تفتقر إليها فى الواقع . وقد ذهب البعض إلى أن الروائيين يجدون لذة فى خلق بعض الأقاصيص الخيالية ، كما أن الناس يجدون لذة مماثلة فى الاستمتاع بقراءة ( أو مشاهدة ) أمثال هذه الأعمال الروائية المتخيلة . وأيسر تأويل لهذه المتعة هو أن يقال إنها ناشئة عن حنين النفس البشرية إلى التهرب من الواقع ، وحرصها على الاستمتاع بلذة الشرود فى عالم الخيال . ولو صحت هذه النظرة ، لكان السعداء أقل الناس ميلا إلى قراءة الروايات ، بينما نحن نلاحظ أن الناس جميعاً — بما فيهم الأشقياء والسعداء — يقبلون على الاستمتاع بالأعمال الروائية المتخيلة ، إن لم نقل بأن الألم العميق كثيراً ما يجىء فيقضى على كل رغبة فى الاستمتاع ، وبالتالى فقد لا يقوى الرجل الشقى على مطالعة

أية قصة من القصص ! وإذن فليس بصحيح ما يقوله البعض من أننا نلوذ بالرواية لكى نتهرب من شقاء العالم الحاضر ، أو لكى نتحامى بأنفسنا عن واقع ثقيل يرين على كاهلنا .

حقاً إن النشاط الروائى يستلزم ضرباً من ضروب «الرفض» أو «التنكر» للواقع ، ولكن هذا الرفض لا يعنى « الهروب » أو « الفرار » . وعلى الرغم من أن الإنسان يرفض العالم على ما هو عليه ، فإنه مع ذلك لا يقبل التهرب منه . وآية ذلك أن الناس يتمسكون بالحياة الدنيا ولا يرتضون لأنفسهم — فى معظم الحالات — التنازل عنها أو التخلص منها. والواقع أن الناس لا يريدون أن ينسوا العالم أو أن يتناسوه ، بل هم يريدون — على العكس من ذلك — أن يعملوا على تملكه والسيطرة عليه . « وليس أعجب من مواطنى هذا العالم — فيما يقول ألبير كامى — فانهم ليشعرون بأنهم منفيون فى صميم أوطانهم » ولكننا لو استثنينا لحظات السعادة ( وهى — مع الأسف — لحظات قصار فى حياة كل فرد منا ) ، لوجدنا أن « الواقع » هو فى نظرنا دائما ناقص ، أو غير مكتمل . وهذه أفعالنا نفسها تندُّ عنَّا ، وتهرب منا ، لكى تتلبس بأفعال أخرى ، ثم لا تلبث أن ترتد إلينا فتحكم علينا ، مرتدية أقنعة مجهولة لم تكن فى الحسبان ، وكأنما هى مياه تنتال Tantale التى تمضى دائما نحو مصب مجهول ! وربما كان حلم الإنسان الأكبر أن يعرف هذا المصب ، وأن يتحكم فى مجرى ذلك النهر ، لكى يستطيع فى النهاية أن يدرك الحياة بوصفها « قدراً » أو « مصيراً » destin ... أجل ، هذا هو الحنين الذى يأخذ بمجامع قلب الإنسان فيدفعه دائما إلى العمل على « تملك » الحياة ، والقبض على « الواقع » ، حتى يستطيع أن يضمن لنفسه — فى نطاق المعرفة على أقل تقدير — ضرباً من الاتساق أو التوافق أو التلاؤم مع الذات . ولكن هذا العيان الناصع الذى يتمناه الإنسان هيهات أن يتحقق — إن كان له أن يتحقق يوماً — اللهم إلا فى تلك اللحظة الخاطفة التى نسميها باسم « الموت » ، وهى اللحظة الوحيدة التى يكتمل فيها كل شىء ! وهكذا نرى أنه حينما يقدر للإنسان أن يوجد بحق لأول مرة ، فانه عندئذ سرعان ما يكف عن الوجود .

وهنا يحاول ألبير كامى أن يفسر لنا السر فى ذلك الحسد العجيب الذى يكنه الكثيرون لغيرهم من بنى البشر ، فنراه يقول إنه لما كان الناس لا يرون غيرهم إلا من الخارج ، فإنهم كثيراً ما ينسبون إلى وجود الآخرين تماسكا أو « وحدة » لا يملكها هؤلاء الآخرون فى الواقع ، وإن بدت للناظرين من الخارج حقيقة أكيدة لا شك فيها . والحق أننا لا نرى من الآخرين سوى تلك المعالم الخارجية أو الخطوط السطحية التى ترتسم أمام أنظارنا ، وبالتالى فإننا لا ندرك تلك التفاصيل الدقيقة أو الجزئيات الصغيرة التى تنخر فى أعماق قلوبهم . ولعل هذا هو السر فى أننا نخلع على حياة الغير طابعاً فنيا يجعل منها فى أنظارنا حقيقة روائية متسقة ، دون أن نفطن إلى ما فى تلك الحياة من تمزق ، وتناقض ، وتوتر باطنى . وحتى حينما نكون بإزاء حياتنا الخاصة ، فإننا كثيراً ما نود لو استطعنا أن نجعل منها عملا فنيا « متسقا » . وهذا هو السبب فى أننا نتمنى أن يدوم الحب ، على الرغم من أننا نعلم حق العلم أنه هيهات للحب أن يدوم ، وأنه حتى لو دام — بمعجزة ما من المعجزات — فاستطاع أن يستمر خلال حياة طويلة بأكملها ، لما بلغ مع ذلك مستوى الكمال ، بل لبقى حباً ناقصا غير مكتمل ! وإن الإنسان ليعلم تماماً أن سعادة لا أثر فيها للسأم أو الرتابة إنما هى ضرب من المستحيل ، ولكنه قد يتمنى — فى سعيه وراء الدوام — أن يصبح الألم الطويل مصيراً دائما مخلدا . ومع ذلك ، فإن الواقع سرعان ما يجىء مكذبا لكل أمل بشرى فى الدوام أو الاستمرار : إذ تتفتح أعيننا على حين فجأة ، فنرى أن أقسى آلامنا لا بد من أن تزول يوماً ، وندرك أنه لا بد لكل شىء من أن ينتهى إن عاجلا أو آجلا ، وعندئذ لا نلبث أن نفهم أنه هيهات للألم أن يكون أعمق دلالة من السعادة ، مادام الموت لا بد من أن يجىء فيقضى على الواحد منهما والآخر !.

وليست الرغبة فى « التملك » سوى صورة أخرى من صور هذا الحنين البشرى إلى الدوام . وإذا كان « الحب » كثيراً ما يختلط بهذاء مرضى عجيب ، فذلك لأن المحب قد يطمع فى تملك المحبوب . ولكن مهما كان من أمر ذلك

« التبادل » الذى قد يتحقق بين المحب والمحبوب ، فإن شخصية الكائن المحبوب لا يمكن أن تصبح ملكا للمحب تماماً ! ولم يعرف العشاق يوماً فى هذه الأرض القاسية التى يولد فيها البشر منفصلين ، ويحيون مستقلين ، ويموتون فرادى ، ما يمكن أن نسميه باسم « الوصال الحقيق » . وعبثا يحاول المحبون أن يحققوا رغباتهم الدفينة فى «الاتحاد» ، فإن امتلاك « الآخر » لا بد من أن يظل مطلباً ميتا فيزيقيا مستحيلا ! ولكن « الحنين إلى المطلق » لا بد من أن يعمل عمله فى أعماق الذات الإنسانية ، وبالتالى فإن كلا منا لا بد من أن يكون قد أحس يوما تلك الرغبة العارمة فى الدوام والاكتمال والامتلاء ! وليس « التمرد » الذى يتحدث عنه ألبير كامى سوى « رفض » للصيرورة ، والتغير ، والفناء ، باسم الدوام ، والثبات ، والخلود ! وينظر المرء إلى ماحوله من كائنات بشرية ، فيرى الناس « زئبقيين » لا يكاد يستطيع أن يمسك بهم ، وذلك لأنهم يفلتون من طائلته باستمرار ، ويندون عنه فى سائر أفعالهم . والحياة البشرية — من هذه الناحية —خليط مهوش غير واضح المعالم ، إن لم نقل بأنها «عديمة الطراز» ، خلو تماماً من كل « أسلوب » . ومعنى هذا أن الحياة حركة مستمرة تجرى دائما وراء صورتها ، دون أن تتمكن يوماً من اللحاق بها أو العثور عليها . والإنسان هو ذلك الموجود الممزق الذى يبحث — عبثاً — عن السبيل إلى تملك تلك الصورة ، آملا أن يجد فيها وسيلة ناجعة لتدعيم مملكته الخاصة ، أو لتحديد معالم وجوده الخاص . ولكن الواقع شاهد — مع الأسف — على أنه ليس لأى شىء حى — فى هذا الوجود — صورة محددة مكتملة يمكن أن تكفل للإنسان ضرباً من « التوافق » أو « الانسجام » الباطنى .

وحسبنا أن نلقى نظرة سريعة على ما يقوم البشر من نشاط فى هذا العالم ، لكى نتحقق من أنهم يعملون جاهدين فى سبيل البحث عن «الصيغ» Formules أو « المواقف » التى يمكن أن تخلع على وجودهم ما يفتقر إليه من « وحدة » أو « اتساق » . فليس يكفى الإنسان أن يعيش ، بل هو فى حاجة دائما إلى أن يخلق من حياته « مصيراً » ، حتى قبل الموت . وهذا هو السبب فى أننا نراه

يبحث لحياته عن « خاتمة » أو « كلمة نهائية » تجعل منها أقصوصة متسقة أو رواية متكاملة ! وإذن فقد لا نجانب الصواب إذا قلنا إن لدى الإنسان فكرة عن « عالم أفضل » من العالم الراهن ، وإن كانت كلمة « أفضل » هنا لا تعنى عالماً « مختلفاً » ، بل هى تعنى عالماً « موحداً » unifié . وحينما يتحدث ألبير كامى فى هذا الصدد عن « حمى الوحدة » ، فإنه يعنى بها تلك السورة الإنسانية التى تسمو بالقلب فوق مستوى العالم الواقعى ، بما فيه من تشتت ، وتوزع ، وتكثر ، على الرغم من اعترافه فى الوقت نفسه بأنه ليس فى وسع الإنسان أن ينتزع نفسه تماماً من براثن هذا العالم . وسواء أكان نشاط الإنسان نشاطاً دينيا روحياً ، أم نشاطاً إجرامياً عدوانياً ، فإنه فى جهده البشرى العارم إنما يعبر عن تلك الرغبة الإنسانية الحادة فى تزويد الحياة بصورة لا تملكها فى الواقع ونفس الأمر . وهذا الاتجاه الذى قد يدفع بنا نحو عبادة الله ، أو نحو العمل على تحطيم الإنسان ، إنما هو بعينه الذى قد يدفع بالبعض منا نحو الإنتاج الفنى أو الإبداع الروائى[1] .

وهنا يتساءل كامى عن ماهية الرواية ، لكى لا يلبث أن يجيب على هذا التساؤل بقوله : « إن الرواية هى ذلك الكون الخاص الذى يكتسب فيه الفعل صورته ، ويتم فيه النطق بكلمات النهاية ، ويتحقق فيه استسلام الموجودات للموجودات ، وتأخذ فيه كل حياة طابع المصير[2] » . ومعنى هذا أن العالم الروائى إنما هو فى صميمه تصحيح للعالم الحاضر ، وفقاً لما يجيش به صدر الإنسان من رغبة عميقة ، أو نزوع قوى ، نحو « الوحدة » ، و « الاتساق » . ولكن حذار أن نتوهم أن عالم الرواية هو غير عالم الواقع : فإن الألم فى العمل الروائى هو بعينه ألم الحياة ، والحلم فى الرواية هو بعينه حلم الحقيقة ، والحب فى الإنتاج الروائى هو بعينه حب الناس فى الحياة الواقعية . وأما أبطال الرواية ، فإنهم

---

(١) زكريا إبراهيم : « الدلالة الفلسفية للعمل الروائى عند ألبير كامى » مجلة « المجلة » ، العدد ٢٨٩ ، مايو سنة ١٩٦٤ من ص ٣٢ — إلى ص ٣٩ .

(2) Albert Camus : "L'Homme Révolté", 1951, pp. 324—325.

ينطقون بنفس اللغة التى نتحدث بها ، كما أنهم يملكون من مظاهر الضعف والقوة مثلما يملك سائر البشر فى الحياة الدنيا . فليس عالمهم أجمل أو أروع من عالمنا نحن البشر ، بل كل ما هنالك أنهم — على العكس منا نحن السواد الأعظم من الناس — يمضون فى أعمالهم حتى نهاية الشوط ، ويحققون مصائرهم كاملة غير منقوصة ، وكأنما هم يتممون ما نحن فى العادة عاجزون عن إتمامه . وحسبنا أن نرجع إلى روايات مدام لافايت ، أو ستندال ، أو جوبينو ، أو دوستويفسكى لكى ندرك إلى أى حد قد مضى أبطال هذه الروايات فى تحقيق مصيرهم ، وكيف استطاعوا بالتالى أن يعيشوا خبراتهم الغرامية حتى النهاية . . .

حقا إن العالم الروائى — فيما يقول كامى — « عالم خيالى » ، ولكنه فى الوقت نفسه عالم أصيل قد ابتدعه الروائى عن طريق تصحيحه للعالم الراهن . فالعالم الروائى عالم يستطيع الألم فيه — إن أراد ذلك — أن يدوم حتى الموت ، وتستطيع الأهواء فيه أن تظل قائمة كما هى إلى الأبد ، وتستطيع الموجودات فيه أن تبقى فريسة للفكرة الثابتة أو الوسواس المستديم ، ويستطيع الأشخاص فيه أن يظلوا « حاضرين » بعضهم أمام البعض الآخر دون انقطاع . . . الخ . ومن هنا فان الانسان يجد فى العمل الروائى تلك « الصورة » التى طالما تاق إليها فى الحياة العادية ، وذلك « الحد » المسكن الذى طالما سعى وراءه — عبثاً — فى ظروف معيشته اليومية . وهذا ما يعبر عنه كامى بقوله « إن الرواية تصنع المصير على المقاس المطلوب » ، بمعنى أن الرواية تقوم بمنافسة الخليقة الطبيعية ، وتحاول أن تنتصر — ولو مؤقتا — على الموت . وسواء رجعنا إلى الرواية الفرنسية القائمة على التحليل ، أم رجعنا إلى الرواية الروسية ( على نحو ما نجدها لدى دوستويفسكى أو تولستوى ) ، فاننا لن نجد صعوبة كبرى فى التحقق من أن ماهية الرواية كامنة فى ذلك « التصحيح المستمر الذى يجريه الروائى على خبرته الخاصة ، متجها بها دائما فى نفس الاتجاه . » . وليس من شأن هذا « التصحيح » أن يكون أخلاقيا ، أو شكليا

خالصا ، بل هو لابد من أن يهدف أولا وقبل كل شيء إلى تحقيق « الوحدة» ومن ثم فانه يعبر بالضرورة عن حاجة ميتافيزيقية أصلية . وكامى يتوقف بصفة خاصة عند كل من الرواية الأمريكية ، والرواية البروستية ( نسبة إلى الكاتب الفرنسى مارسل بروست Proust ) لكى يبين لنا نوع « البحث عن الوحدة » فى كل منهما . ففى الرواية الأمريكية تتحقق « الوحدة » عن طريق التضحية بالحياة الباطنية للشخصيات ، وإرجاع الانسان إلى سلوكه الخارجى أو ردود أفعاله الظاهرية ، فى حين تتحقق الوحدة » عند بروست عن طريق التمسك بالحياة الباطنية والذاكرة الروحية ، مع الجمع بين الذكريات الضائعة والإحساسات الراهنة .

ولسنا نريد أن نتوقف طويلا عند هذه المقارنات الدقيقة التى قدمها لنا كامى خلال دراسته لكل من « الرواية الأمريكية » و « الرواية البروستية » ، وإنما حسبنا أن نقول إن الرواية — فى نظر كامى — لا بد من أن تجيء معبرة ( بوجه ما من الوجوه ) عن تلك الحاجة الميتافيزيقية إلى «الوحدة» . ولا شك أن الطريقة التى يصطنعها الروائى فى معالجته للواقع لا بد من أن تكون بمثابة تأكيد لقدرته على « الرفض » . ولكن ما يستبقيه الروائى من الواقع — فى عالمه الخاص — إنما يكشف لنا فى الوقت نفسه عن قبوله لجانب واحد ( على الأقل ) من جوانب الحقيقة الخارجية ، ألا وهو ذلك الجانب الذى ينتزعه من ظلال الصيرورة ، لكى يسلط عليه أضواء الإبداع الفنى . ولو أن الفنان مضى فى عملية « الرفض » حتى نهاية الشوط ، أعنى لو أنه تنكر للواقع تنكراً كاملا مطلقاً ، لكان فى ذلك استبعاد تام للواقع ، وبالتالى لوجدنا أنفسنا بازاء « أعمال شكلية » ( أو صورية ) محضة . وأما إذا آثر الفنان — على العكس من ذلك — أن يعلى من شأن الحقيقة الغفل ، لأسباب خارجة عن مقتضيات العمل الفنى نفسه ، فسنكون فى هذه الحالة بازاء نزعة واقعية صرفة . وعلى حين أن الاتجاه الأصلى للإبداع الفنى يستلزم أن يكون ثمة ترابط وثيق بين الرفض والقبول ، أو بين النفى والإثبات ، نجـــد فى النزعات الشكلية

المعاصرة تشويهاً صارخا للإبداع الفنى لحساب عملية « الرفض » أو « الإنكار ». ولعل هذا هو الأصل فى تلك « الاتجاهات الصورية الهروبية » التى يزخر بها عصرنا الحاضر ، والتى يرجع الجانب الأكبر منها إلى أصول « عدمية » واضحة. وأما حين يستمسك الفنان بالواقع الغفل ( على ما هو عليه ) ، فانه يتخلى عندئذ عن الشرط الأساسى لكل إبداع فنى ، إذ يقتصر على تأكيد « الحضرة المباشرة » للعالم ، على حساب حرية الوعى الخلاق . وفى كلتا الحالتين ، يلاحظ كامى أن ثمة إنكاراً للفعل الإبداعى الذى هو الأصل فى كل عمل روائى . وسواء عمد الروائى إلى اطراح الواقع كله ، أم عمد إلى الاقتصار على تأكيد الواقع وحده ، فانه فى كلتا الحالتين إنما يتنكر لذاته ، سواء أكان ذلك على صورة سلب مطلق ( كما هو الحال فى النزعات الشكلية المتطرفة ) ، أم على صورة إثبات مطلق ( كما هو الحال فى النزعات الواقعية المتطرفة ) .

بيد أن كامى يعود فيقرر أن مفهوم « الفن الشكلى الخالص » ، ومفهوم « الفن الواقعى المحض » ، إنما هما مفهومان فارغان تماما من كل فحوى أو مضمون . ومهما أمعنت النزعة العدمية Nihilisme فى عملية الرفض أو الإنكار ، فانها لا بد من أن تنتهى فى خاتمة المطاف إلى التسليم بقيمة ما من القيم . ومهما أمعنت النزعة المادية أو الواقعية المتطرفة فى التمسك بالواقع الغفل ، فانها لا بد من أن تقع فى تناقض ذاتى بمجرد ما تحاول أن تتعقل ذاتها . وإذن فانه ليس فى وسع أى فن روائى أن يرفض الواقع رفضا مطلقا ، كما أنه ليس فى وسعه أيضاً أن يقتصر على قبول الواقع قبولا مطلقا ( تاماً ) . صحيح أن أصحاب « النزعة الشكلية » قد يحاولون الاستغناء نهائيا عن كل مضمون واقعى ، ولكنهم لا بد من أن يصلوا فى خاتمة المطاف إلى حد يستحيل عليهم عنده أن يواصلوا هذه النزعة الصورية الخاوية . . وحتى لو نظرنا إلى تلك « الهندسة المحضة » التى ينتهى إليها فى بعض الأحيان أصحاب « التصوير المجرد » ، فاننا سنجد أنها تستمد أيضاً من العالم الخارجى ألوانها ، وتستعير منه العلاقات القائمة بين منظوراتها ؛ بحيث إنه لو أريد للنزعة الشكلية أن تكون نزعة صورية خالصة ، لكان على أصحابها أن يلوذوا بالصمت ! وهكذا الحال أيضاً بالنسبة

إلى النزعة الواقعية فإنه هيهات لأصحابها أن يستغنوا تماما عن أى قسط — ولو ضئيل — من التأويل والاختيار التعسفى . ومهما كان من دقة المصور الفوتوغرافى ، فان الصورة التى يقدمها لنا لابد من أن تجىء منطوية على ضرب من الخيانة للواقع . وآية ذلك أن الصورة الشمسية نفسها إنما هى وليدة اختيار معين ، فضلا عن أنها تحدد معالم شىء هو فى الأصل غير متحدد . ولهذا يقرر كامى أن كلا من الفنان الواقعى والفنان الشكلى إنما ينشد « الوحدة» حيث لا ينبغى البحث عنها : لأن الواحد منهما يبحث عنها فى « الواقع الغفل » ، بينما ينشدها الآخر فى ذلك « الإبداع الخيالى » الذى يزعم لنفسه القدرة على استبعاد كل واقع . وأما الوحدة الفنية الحقيقية فهى تلك التى لا تظهر إلا عند انتهاء عملية التحوير أو التعديل التى يفرضها الفنان على الواقع . وليس هذا « التصحيح » الذى يجريه الفنان على الحقيقة الخارجية — مستعينا فى ذلك بلغته الخاصة ومقدرته الذاتية على إعادة توزيع العناصر المستمدة من الواقع — سوى ما اصطلحنا على تسميته باسم الطراز أو « الأسلوب» : Style . والأسلوب هو الذى يخلع على العالم الفنى وحدته وحدوده . ولعل هذا هو السبب فى أننا نلمح لدى بعض العباقرة من الفنانين قدرة خارقة على تنظيم العالم وصياغته من جديد ، وكأن هؤلاء الفنانين قد استطاعوا أن يفرضوا على العالم قانونهم الخاص .

فإذا ما طبقنا هذا المبدأ الفنى العام على العمل الروائى ، ألفينا أنه لا سبيل إلى مطالبة الكاتب الروائى بالخضوع التام للواقع . ولكن لا سبيل فى الوقت نفسه إلى مطالبته بمجافاة الواقع تماماً ، أو التخلى عنه نهائيا . والحق أنه لا وجود للعناصر الخيالية الصرفة فى أى « عمل روائى » بمعنى الكلمة ، لأنه لو وجد فى الرواية التى نسميها « مثالية » (مثلا) عنصر خيالى صرف ، لا صلة له على الإطلاق بالحقيقة العينية الملموسة ، لما كان لهذا العنصر أى معنى فنى ، أو أية دلالة جمالية . والسبب فى ذلك أن الشرط الأساسى الذى يتطلبه العقل البشرى فى بحثه عن « الوحدة » هو أن تكون هذه « الوحدة » قابلة للتوصيل إلى الآخرين . وأما الوحدة القائمة على الاستدلال العقلى الصرف ، فهى فى

فظر ألبير كامى وحدة زائفة ، ما دامت لا تستند إلى دعامة من الواقع . وأما الإبداع الروائى الصحيح فهو ذلك الذى يستخدم الواقع — ولا يستخدم سوى الواقع — بدفئه المتدفق ، ودمائه الحارة ، بل بانفعالاته العارمة وصرخاته الحادة . ولكن كل ما هنالك أن الروائى هنا يضيف إلى الواقع شيئا يحور منه ويدخل عليه بعض مظاهر التعديل[1] .

ثم يعرج كامى على ما سماه البعض باسم « الرواية الواقعية » فيقول إن الفن الذى يريد لنفسه أن يكون مجرد « نقل عن الواقع » ، أو مجرد تكرار لبعض عناصر منتزعة من صميم الواقع ، لا يمكن أن يسمى فناً بأى حال من الأحوال . ولو أمكن أن يكون ثمة فن يحاكى الواقع محاكاة تامة ، دون أدنى تخير أو انتقاء ، لكان هذا الفن مجرد ترديد عقيم للحقيقة ، أو مجرد تكرار أجوف للعالم الطبيعى . ولكن من الواضح أن الفن لا يمكن أن يكون واقعياً محضاً ، حتى ولو حاول ذلك فى بعض الأحيان . ولو أريد لأى وصف أن يجىء واقعياً حقا ، لوجب أن يكون هذا الوصف لا متناهيا ، وبالتالى فإن « الواقعية » فى هذه الحالة لن تكون سوى مجرد عملية تعداد أو إحصاء لا نهاية لها . ولا شك أن مهمة الفن — عندئذ — لن تكون هى العمل على امتلاك « الوحدة » ، بل ستكون هى العمل على تملك العالم الواقعى فى « مجموعه » . ومع ذلك ، فإن الملاحظ فى الروايات الواقعية أنها تختار — من حيث لا تدرى — بعض عناصر معينة من الواقع ، ولولا هذا الاختيار لما كان لنا أن نعدها أعمالا فنية على الإطلاق . ولا غرو ، فإن الاختيار ، وتجاوز الواقع : هما الشرطان الأساسيان لكل تفكير ، ولكل تعبير . ولا نزاع فى أن عملية الكتابة إنما هى منذ البداية عملية تخير أو انتقاء . وحسبنا أن نمضى إلى أعمق أعماق « الرواية الواقعية » ، لكى نستكشف ما فيها من عناصر تعسفية تجعل منها رواية ذات قضية أو موضوع ضمنى . وهذا هو السبب فيما نلاحظه لدى معظم الروائيين الماركسيين من ميل خفى نحو تصوير

---

(١) زكريا إبراهيم : « الدلالة الفلسفية للعمل الروائى عند ألبير كامى » بحث منشور بمجلة « المجلة » ، العدد ٨٩ ، مايو سنة ١٩٦٤ ص ٣٦ .

الواقع بالصورة التي تتلاءم مع المذهب الماركسي ، مما يدلنا على وجود حكم أولى سابق يستبعد بمقتضاه الروائي الماركسي ما لا يروقه من جوانب الواقع ، حتى لا يكون في روايته ما قد يتعارض مع المذهب الماركسي .

وهنا يتوقف كامى قليلا عند « الفن العدمى » ، لكى يبين لنا أن الصور المنحطة من هذا الفن إنما تظهر في الأفق حينما يبقى الفنان مستعبداً للحدث ، أو حين يزعم الفنان لنفسه القدرة على إنكار الحدث بتمامه . والواقع أن الإبداع الفنى يستلزم توتراً غير منقطع بين الصورة والمادة ؛ بين الصيرورة والعقل ؛ بين التاريخ والقيم ، بحيث إن أى اختلال في هذا التوازن لا بد من أن يؤدى حتما ، إما إلى الدكتاتورية ، وإما إلى الفوضى ، أو هو لا بد من أن يفضى بالضرورة ، إما إلى الدعاية المذهبية ، وإما إلى الهذيان الصـــورى المحض ! وفى كلتا الحالتين لا بد للإبداع الفنى من أن يصبح ضرباً من المستحيل : ما دام الإبداع حليف الحرية الواعية المستنيرة . وسواء استسلم الفن الحديث لدوار التجريد والتعمية الصورية ، أم عمد إلى الاستعانة بسوط الواقعية القحة الساذجة ، فإنه لن يكون إلا فن طغاة وعبيد ، لا فن خالقين أو مبدعين . وكل عمل فنى يطغى فيه « المضمون » على « الصورة » ، أو تطغى فيه « الصورة » على « المضمون » ، إنما هو عمل فاشل لا ينطوى إلا على وحدة زائفة ، أو وحدة ساقطة . ولا شك أن « الوحدة » التي لا تصدر عن طبيعة الطراز نفسه لابد من أن تجىء ضرباً من التشويه . حقا إن للفنانين وجهات نظر مختلفة ، ولكن هناك مع ذلك مبدأ واحداً يشترك فيه جميع الفنانين ، ألا وهو مبدأ « التطبيع الأسلوبى » Stylisation الذى بمقتضاه يفرض الفنان طرازاً خاصا أو أسلوبا معينا على المادة التي يمارس نشاطه فيها . وحين يتحدث ألبير كامى عن عملية « التطبيع الأسلوبى » فإنه يعنى بذلك أن ثمة قطبين أساسيين في كل إبداع فنى ، ألا وهما : قطب الواقع من جهة ، وقطب الذهن ( الذى يخلع صورته على الواقع ) من جهة أخرى . وفى استطاعة الروائى — عن طريق هذه العملية — أن يعيد خلق العالم لحسابه الخاص ، مستعيناً

فى ذلك بما لديه من قدرة خاصة على التنظيم . وإذا كان كامى يربط الرواية بالتمرد : Révolte ، فذلك لأنه يرى أن الروائى هو ذلك الإنسان المتمرد الذى يخلع على العالم صورة ليست فيه . وعلى قدر عظمة الروائى تكون قدرته على التمرد . ولكن « التمرد » لا يعنى السلب ، أو اليأس ، أو الإنكار ، بل هو يعنى أيضا الخلق ، أو التنظيم ، أو الإبداع . ومن هنا فإن الدلالة الفلسفية الحقيقية للعمل الروائى إنما تتجلى بصفة خاصة فى مواجهة الفنان لما فى العالم من « عبث » ، وتمرده على هذا العبث عن طريق فرض الشكل الفنى المنظم على الواقع الغفل . وإذا كان الإنسان هو المخلوق الوحيد الذى يكتب « الرواية » ويستمتع بتذوق « العمل الروائى » ، فذلك لأنه فى الوقت نفسه المخلوق الوحيد الذى يبحث عن « الوحدة » ، ويلتمس « المعنى » ويعمل على « تجاوز » الواقع . .

صحيح أن الفنان لا يستطيع أن يستغنى عن الواقع ، أو أن يتهرب من المجتمع ، ولكن الفن إنما يعلمنا كيف ننشد — عن طريق التمرد — تلك الوحدة الحقيقية التى ينطوى عليها الواقع فى جانبه العذرى ، ألا وهو ذلك الجانب الذى نسميه باسم « الجمال » وليس من شك فى أن الجمال لا يصنع الثورات ، ولكن لابد من أن يجىء اليوم الذى تشعر فيه الثورات بحاجتها إلى « الجمال » . أليست قاعدة « الجمال » التى تنحصر فى معارضة الواقع مع العمل فى الوقت نفسه على تزويده بضرب من الوحدة ، إنما هى بعينها قاعدة « التمرد » ؟ وماذا عسى أن تكون « القيم » التى دافع عنها كل المصلحين عبر التاريخ إن لم تكن هى « الحرية » و « الكرامة » التى عبر عنها فنانون من أمثال شكسبير ، وسرفانتس ، ومولبير ، وتولستوى ، وغيرهم ؟

إننا لا نريد — بطبيعة الحال — لشكسبير أن ينظم مجتمع « صانعى الأحذية » ، ولكننا نعتقد — فيما يقول ألبير كامى — أنه قد يكون من خطل الرأى لمجتمع صانعى الأحذية أن يزعم لنفسه حق الاستغناء عن شكسبير ! وليس « الفنان » دخيلا على مجتمع المدنية الحديثة ، فإن رسالة الفنان ليست سوى إشباع الحاجة إلى الحرية والكرامة ، وهى تلك الحاجة التى تعمل عملها

فى قلب كل إنسان ، حتى إنسان الآلة والصناعة ! هذا إلى أن الفن يعلمنا أن أبعاد الإنسان الحقيقية ليست بالضرورة هى البعد التاريخى وحده ، وإنما لابد للإنسان من أن يبحث أيضاً فى نظام الطبيعة عن مبرر من مبررات بقائه ! وليس على الإنسان أن ينهى التاريخ أو أن يضع حداً له ، وإنما عليه أن يخلقه أو أن يبدعه على صورة ذلك « الحق » الذى أصبح يعرف أنه كذلك . ولن يتسنى للمجتمع الصناعى الحديث أن يعرف السبيل إلى الحضارة الحقيقية ، اللهم إلا حين يمنح العامل كرامة الفنان المبدع ، بحيث يتحقق التوافق بين الإنتاج الصناعى والإبداع الفنى . وأخيراً يقرر ألبير كامى أن الفن يعلمنا درساً هاما ، ألا وهو أن الإنسان لا يمكن أن يظل أسيراً للعالم ، بل هو لابد من أن يتمرد على العالم لكى يعلو على العالم ، كما أنه فى حاجة أيضاً إلى الانفصال عن التاريخ — بوجه من الوجوه — من أجل الحكم على التاريخ ، فضلا عن أنه لابد للإنسان أيضاً من أن يعمل على التحرر من الصيرورة الطبيعية ، لكى ينشد مبررات بقائه فيما وراء النظام الطبيعى . وهكذا يخلص ألبير كامى إلى القول بأنه لا خلاص لمجتمعنا الحديث إلا بالجمع بين « الثورة » و « الابداع » ، بحيث لا يظل الانسان المعاصر مستعبداً لانتاجه الصناعى ولا يظل الفرد مجرد أداة أو وسيلة فى خدمة المجتمع أو التاريخ !

* * *

تلك هى الخطوط العريضة لفلسفة كامى فى الفن ، على نحو ما بسطها لنا فى كتابيه الأساسيين : « أسطورة سيزيف » و « الانسان المتمرد » . ولاشك أن هذه الفلسفة لا تمثل نظرية جمالية متكاملة ، فضلا عن أنها لا تتناول بالبحث الكثير من المشكلات الجمالية الهامة ، مثل مقومات العمل الفنى ، وعلاقة الفن بالوجدان ، ودور الشكل فى عملية الابداع ، وصلة الفنان بالمجتمع ، ووظيفة النشاط الرمزى فى صميم الجهد الفنى . . . الخ . ولكننا لن نكون منصفين لألبير كامى لو أننا تطلبنا منه دراسة جمالية وافية ، فى حين أنه هو نفسه لم يقصد من وراء تعرضه للنشاط الفنى سوى الكشف عن مضمون « التمرد »

على نحو ما يتجلى من خلال الجهد الابداعي الذي يقوم به الفنان . فليس من حقنا أن نأخذ على كامى إغفاله للكثير من المشكلات الجمالية ، ما دام المجال الذي حدده لنفسه منذ البداية هو مجال الفلسفة العامة ، لا التفكير الجمالي . ولكن ربما كان من حقنا أن نتساءل : أما من سبيل إلى القضاء على ذلك « التوتر » الذي صوره لنا ألبير كامى في حديثه عن موقف الفنان المعاصر ؟ أليست هناك وسيلة لتحقيق ضرب من التوافق بين الفرد والمجتمع ، أو بين التمرد والثورة ، أو بين الانسان والتاريخ ، أو بين عملية الرفض وعملية القبول ، بحيث نعلو على نظرية كامى في « التمرد » ؟ وفيم إذن تشبيه الفن بالتمرد وربط النشاط الفني بعملية إعادة خلق العالم لحساب الفنان ، إذا كان كامى نفسه قد اعترف منذ البداية بأن الفنان لا يرفض الواقع جملة ، بل هو يتخير منه جوانب يعمل على إبرازها وتوحيدها ؟ حقا لقد كان كامى أميل إلى تأكيد جانب « الرفض » على حساب جانب « القبول » ، ولكن ألم يعترف كامى نفسه بأن في نظام الطبيعة ما يوحى إلى الفنان أحياناً بالجمال ، وبالتالى ما قد يجعله يجد في الطبيعة نفسها مبررا من مبررات بقائه ؟ وإذن فلماذا يأبى كامى إلا أن يجعل من الفنان — على العكس مما تصور الكثيرون — مجرد « متمرد » ينشد الوحدة ، ويعمل على تجاوز الواقع ؟ ألم يقل كامى نفسه إن العبقرية الفنية — بخلاف ما توهم الكثيرون — لا يمكن أن تكون سلباً محضاً أو يأساً مطلقاً ؟ فلماذا لا نقول إذن إن الفنان خادم التاريخ كما هو مبدع القيم ، أو هو صنيعة المجتمع كما هو ربيب الحرية ، أو هو الناطق باسم النظام الطبيعي ، كما هو في الوقت نفسه المتمرد الأكبر على الواقع الجامد المتحجر ؟

على أن هذا الانتقاد العام الذي وجهناه إلى نظرية كامى في ربط الفن بالتمرد ، لا يمنعنا من الاعتراف بقيمة التحليلات الفلسفية العميقة التي قدمها لنا كامى ، خصوصاً عند حديثه عن فن الرواية . ولا شك أن فيلسوفنا على حق حين يقرر أنه أيا ما كانت نزعة الكاتب الروائي فإنه لا بد من أن يعمل على تشكيل الحياة بصورة لا تتوافر في الواقع ، ما دام عليه دائما أن يخلع على

المواقف « وحدة » لا نظير لها فى الحياة العادية . فالروائى — واقعياً كان أم خيالياً أم نفسانياً أم غير ذلك — لابد من أن يجد نفسه مضطراً إلى تصحيح الواقع ، حتى يجعل منه شكلا متسقاً يصلح لأن يكون «عملا فنياً» . وما دامت عملية « الاختيار » وعملية « تجاوز الواقع » شرطين ضروريين لكل إنتاج روائى، بل لكل إنتاج فنى ، فلا بد للنشاط الفنى من أن يتخذ دائماً طابع « الابداع الانسانى » الذى بمقتضاه تحور الحرية البشرية الحقيقة الخارجية لكى تشكلها على صورتها ، أو لكى تدمغها بطابعها الخاص . وهذه الحقيقة الكبرى التى حرص ألبير كامى حرصاً شديداً على تأكيدها فى كل دراسته الفلسفية لعلاقة الفن بالتمرد ، لا تكاد تختلف كثيراً — فى نظرنا — عما سبق لأندريه مالرو تقريره فى كتابه الضخم المسمى باسم « أصوات السكون » . ولكن ألبير كامى كان أيضاً فيلسوفاً ، فلم يكن فى وسعه أن يغفل صلة الفن بالفلسفة ، ومن ثم فقد رأيناه يؤكد أن مثل الفنان كمثل المفكر ، من حيث أن كلا منهما ملتزم بإنتاجه ، مندمج فيه ، متحقق من خلاله . ولا شك أن ربط الفن بالالتزام قضية جديدة لم نلتق بها من قبل لدى مالرو أو غيره من فلاسفة الفن ، فلا بد لنا إذن من التعرض لهذه القضية بالتفصيل مع واحد آخر من زعماء الوجودية فى الفكر الفرنسى المعاصر ، ألا وهو الفيلسوف الكبير جان بول سارتر . . .

# الفن إمّا تخيُّل ولا واقعيّة
# وإمّا التزامٌ وحريّة

جان بول سارتر

# الفصل التاسع

## فلسفة الفن عند سارتر

إذا كنا قد تحدثنا فيما سبق عن فلسفة الفن عند اثنين من زعماء « المدرسة الوجودية الفرنسية » ، ألا وهما موريس ميرلوبونتى ، وألبير كامى ، وكلاهما قد أصبح اليوم فى ذمة التاريخ ، فقد وجب علينا الآن أن نتحدث عن فلسفة الفن عند جان بول سارتر الذى بلغ الآن من العمر واحداً وستين عاماً ، دون أن يكون مذهبه الفلسفى العام قد تحدد بصفة نهائية . ولم يقدم لنا سارتر — حتى كتابة هذه السطور — كتاباً مستقلا فى فلسفة الفن ، أو دراسة قائمة بذاتها فى علم الجمال ، ولكننا نستطيع أن نستخلص فلسفته الضمنية فى الجمال والفن من خلال بعض كتاباته الفلسفية والأدبية ، وفى مقدمتها كتابه « المتخيل » L' Imaginaire ، والجزء الثانى من « المواقف » Situations, II. وكتابه عن بودلير ، ودراسته لجان جنيه Saint Genêt . . . الخ . هذا إلى أن أعمال سارتر الأدبية فى الرواية والقصة القصيرة قد تعيننا على تحديد فهمه الخاص لطبيعة الأدب ، ووظيفة الفن ، ودور الفنان فى المجتمع . ولما كانت معظم أعمال سارتر الأدبية والفلسفية قد أصبحت اليوم مترجمة إلى لغتنا العربية ، فلعل هذا مما يجعلنا فى غنى عن تلخيصها أو الاستشهاد بالكثير من نصوصها .

وعلى الرغم من التطور الذى لحق الكثير من آراء سارتر الفلسفية ، خصوصاً فى الفترة الأخيرة ، فإن من المؤكد أن ثمة مصدرين أساسيين اشتق منهما زعيم الوجودية الفرنسية معظم آرائه فى الأدب وفلسفة الجمال ، ألا وهما : الماركسية من جهة ، وفلسفة الظواهر من جهة أخرى[1] .

---

(1) R. Bayer : « Histoire de l'Esthétique », Colin, 1961, p. 339.

ولو أننا ألقينا نظرة فاحصة على أعمال سارتر الفلسفية الأولى فى مضمار علم الجمال لوجدنا أنه قد حاول فى كتابه « المتخيل » أن يحدد لنا نوع « الوجود » الذى يتمتع به « الموضوع الجمالى » ، متخذاً لنفسه موقفاً جديداً وسطاً بين النزعة الواقعية المتطرفة من جهة ، والنزعة النفسانية المتطرفة Psychologisme من جهة أخرى . فعلى حين أن أصحاب النزعة الأولى كانوا يقولون بأن للموضوع الجمالى وجود « الشيء » ، بينما كان أصحاب النزعة الثانية يقررون أن للموضوع الجمالى وجود « التصور » أو « التمثل » Représentation ، جاء سارتر فقال إن الموضوع الجمالى موضوع « متخيل » ، فهو لا يكون ولا يدرك إلا بفعل ذلك الوعى المتصور ( بكسر الواو ) الذى يضعه باعتباره « لا واقعياً »[1] . وربما كانت السمة الأساسية التى تميز الوظيفة التخيلية — فى نظر سارتر — هى أنها « تلقائية إبداعية » يستطيع الوعى عن طريقها أن يهب لنفسه موضوعه الخاص ، بحيث أن الموضوع المتصور ليبدو وكأنه لا يملك من التحديدات إلا ما أضفاه عليه الوعى . وعلى حين أن موضوع الإدراك الحسى هو موضوع يلتقى به الوعى ، نجد أن موضوع التخيل إنما هو موضوع يقدمه الوعى لنفسه وبنفسه ! ومعنى هذا أن « الموضوع المتخيل » مختلف تمام الاختلاف عن « الموضوع المدرك » ، ولهذا فإن سارتر يضرب صفحاً عن مفهوم « الصورة » : Image ، ومفهوم « الخيال » ، لكى يقتصر على الحديث عن تلك الوظيفة الإبداعية للذهن ، ألا وهى وظيفة « المتخيل » L' Imaginaire .[2] ولا يقتصر سارتر على إقامة ضرب من التعارض بين وظيفة « الإدراك الحسى » ، ووظيفة « التخيل » ، بل هو يطبق على دراسته الفنومنولوجية للتخيل مفاهيمه الميتافيزيقية الخاصة بالعدم ، والتفرقة بين ما هو « فى ذاته » L' En - Soi وما هو « لذاته » Pour - Soi ، فيقرر أن ماهية هذه الصورة المتخيلة إنما تتجلى فى كون الموضوع يظهر « غائباً » Absent بوجه من الوجوه فى صميم « حضرته » Sa présence نفسها ! وما يميز الصورة المتخيلة عن الصورة

(1) J-P. Sartre : « L' Imaginaire », Gallimard, 1940. p 242.
(2) Jeanne Bernis : « L'Imagination », P.U.F., 1954, p. 28-29.

المتذكرة إنما هو بناؤها اللاعقلي : فإن موضوع الذاكرة ليس موضوعاً لا عقلياً قوامه مجموعة من المتناقضات ، بل هو موضوع له واقعيته فى صميم الماضى ، وهو يتمتع بفردية الشىء « المعطى » Le donné ، إن لم نقل بأنه يفرض نفسه علينا كالشىء الذى نلتقى به فى الادراك الحسى سواء بسواء . وأما الموضوع المتخيل فإنه لا يتمتع بمثل هذه الواقعية التى يتمتع بها موضوع الذاكرة ، بل هو يظهر فى الشعور كحقيقة غريبة منفصلة عن مجرى الوعى الحاضر أو الماضى ، ومن ثم فإن فعل الوعى السلبى لابد من أن يعمد إلى إدراجه فى عالم « اللاواقعى »[1] .

والحق أن نظرية سارتر فى «الموضوع الجمالى» لا تكاد تنفصل عن نظريته العامة فى « الخيال » باعتباره تلك « الحرية » التى تملك القدرة على رفع العالم ووضعه فى آن واحد ، ولهذا نجد سارتر يعرف الخيال فيقول إنه « الوعى بأسره من حيث هو قادر على تحقيق حريته »[2] ، بمعنى أنه الشعور من حيث هو قادر على تجاوز الواقع ، وفرض دعائمه الخاصة على صميم بناء العالم الخارجى . ولكن ، ماذا عسى أن يكون هذا « اللاواقعى » الذى يتحدث عنه سارتر حينما يشير إلى « الموضوع الجمالى » بوصفه حقيقة « متخيلة » ؟ أليس فى الإمكان أن يكون هذا « اللاواقعى » L' Irréel أى شيء كائناً ما كان ، كما يحدث مثلا فيما نشهده أثناء الحلم ، أو فيما قد يقع للبعض أثناء حالات الهذيان ؟ وإذا صح ما يقوله سارتر من أن الموضوع الجمالى « لاواقعى » ، فهل يجوز أن يكون كل ما هو « لا واقعى » موضوعاً جمالياً ؟ وإذا كان كل حالم — بمعنى ما من المعانى — فناناً ، فهل يكون معنى هذا أنه لا حاجة بنا إلى التردد على المتاحف أو المسارح ، ما دام كل ما قد نشهده هناك لن يخلو من بعض العناصر الواقعية ؟ . . . كل تلك أسئلة قد تتبادر إلى أذهاننا بمجرد ما نتعرض لدراسة نظرية سارتر فى « لا واقعية » الموضوع الجمالى . ولكن من المؤكد أن سارتر

---

(1) Ibid., pp. 30—31.
(2) Sartre : « L'Imaginaire », 1940, p. 236.

لا يوافق مطلقاً على القول بأن كل « حلم يقظة » Rêverie هو صورة من صور الإبداع الفنى ، أو هو فى حد ذاته « موضوع جمالى » : فإن الموضوع الجمالى — فى رأيه — لا يمكن أن يتجلى أمام أنظارنا ، اللهم إلا حينما نكون بحضرة « العمل الفنى » . ولئن كان سارتر قد حصر مهمة « المخيلة » فى رفض « الادراك الحسى » ، إلا أنه مع ذلك قد ربط وظيفة التخيل بوظيفة الإدراك الحسى ، مع اعترافه فى الوقت نفسه بأن ماهية التخيل إنما تنحصر فى رفض الادراك الحسى . والواقع أنه على الرغم من أن وظيفة التخيل هى سلب « المدرك الحسى » ، إلا أن الوعى لا يمارس هذه الوظيفة بطريقة اعتباطية أو تعسفية خالصة ، بل يظل ظهور « المتخيل » مشروطاً بالموقف الخاص للوعى فى داخل العالم . وآية ذلك أن « الواقعى المدرك » — وهو ما يطلق عليه سارتر اسم « المعادل الحسى » — ، ألواناً كان أم أنغاما أم ألفاظاً ، أعنى ذلك « الشىء » الذى يمكن أن يدرك باعتباره كذلك ، إنما هو الذى يدعو « الوعى » إلى تخيل « اللاواقعى » ، دون أى مساس من جانبه لتلقائية هذا الوعى . ولا يقوم « الواقعى » بمهمة « المعادل الحسى » اللهم إلا حين يكف عن أن يكون « مدركا » لذاته .

والحق أن « الصورة » المتخيلة لا تبرز إلا فوق خلفية العالم ، كما أن « المخيلة » تفترض « الإدراك الحسى » ، وإن كان من شأنها فى الوقت نفسه أن ترفضه أو تنكره . ويضرب لنا سارتر مثلا فيقول إن السيمفونية السابعة هى بالتأكيد شىء « لاواقعى » ، ولكن هذا « اللاواقعى » لا يمكن أن يتمثل أمامى ، اللهم إلا إذا وجدت فى إحدى صالات العزف الموسيقى ، وكانت أذناى متفتحتين لسماع الأنغام الموسيقية . ولئن كان « المتخيل » هو بمثابة سلب أو نفى لـ « مدرك الحسى » ، إلا أن « المدرك » هو الواسطة أو الأداة المساعدة لقيام « المتخيل » بدوره الأساسى ، دون أن يكون فى وسع « المدرك » مع ذلك توجيه « المتخيل » أو تحديده . ولكن ، إذا كانت السيمفونية السابعة هى ما أتخيله عندما أستمع إلى بعض الأنغام الموسيقية ، لا ما أسمعه بالفعل ، فما الذى يمنعنى من أن أضع بديلا منها شتى أحلام اليقظة التى تثور فى نفسى

بمناسبتها ، مهما كان من غرابتها أو انحرافها ؟ وإذا كان شارل الثامن هو « الموضوع الجمالى » ، لا اللوحة التى تقع عليها عيناى من رسمه . فما العاصم لى من توسيع دائرة هذا الموضوع ، بحيث لا تمتد إليه تلك الهائلة الواسعة من الارتباطات الذهنية أو المعانى المتداعية التى قد يثيرها فى ذهنى شارل الثامن ؟ أليس من الواجب إذن أن يكون « الموضوع الجمالى » شيئاً أكثر من مجرد « لا واقعى » ؟ أو بعبارة أخرى ، ألا يحق لنا أن نقول عن « الموضوع الجمالى » إنه أيضاً « شىء » بمعنى الكلمة ؟

. . . الواقع أنه لما كان لكل موضوع جمالى « معادل حسى » هو الذى يستثير الخيال لدى الوعى ، فإن من شأن « المتخيل » أن يمتزج بهذا « المعادل الحسى » ، وأن يستفيد من كل المزايا التى يتمتع بها هذا « المعادل الحسى » . ويسوق سارتر مثلا يوضح به لنا هـذه الحقيقة فيقول إنه حينما يتم أداء السيمفونية السابعة على الوجه الأكمل ، فإن المرء لا بد من أن يجد نفسه وجهاً لوجه أمام هذه السيمفونية ، وكأنه فى « حضرتها » شخصياً ! ! . . . ولكن ، ماذا عسى أن تكون السيمفونية فى صميم شخصيتها ؟ إنها — فيما يقول سارتر — « شىء » : يعنى أنها حقيقة عينية ماثلة أمامنا ، قادرة على مقاومتنا ، متمتعة بضرب من الاستمرار فى الزمان . فإذا ما تساءلنا عن نوع الكينونة التى يتصف بها هذا « الشىء » ، أو هل هو « واقعى » أم « لا واقعى » ، كان رد سارتر على هذا التساؤل أن « الموضوع الجمالى » خارج عن نطاق الواقع . وتبعاً لذلك فإن الموضوع الجمالى « لا واقعى » من جهة ، ولكنه مع ذلك « شىء » من جهة أخرى . ولكن كيف يتسنى للموضوع الجمالى أن يجمع بين هذين الوصفين المتعارضين ؟ كيف يكون هذا الموضوع « لا واقعياً » ، مع كونه فى الوقت نفسه « شيئا » أو « حقيقة عينية » ؟ أليس ثمة تعارض بين طابع « اللا واقعية » وطابع « الشيئية » ؟ هذا ما يرد عليه سارتر بقوله : إننا عندما نتحدث عن « شيئية » العمل الفنى ، فإننا نفكر فى ذلك العنصر الواقعى الماثل فى صميم الموضوع الجمالى ، كالأصباغ اللامعة فى اللوحة ، أو الأنغام

الصادرة عن الجوقة الموسيقية ، فى حين أننا عندما نتحدث عن « لا واقعية » العمل الفنى ، فإننا نتجه بأبصارنا نحو ذلك العنصر المتعالى المفارق الذى يحلق فوق الخبرة الجمالية ، أو نحو ذلك « المعنى » الخصب الملىء الذى نشعر بأنه هيهات لنا أن نستوعبه ، حتى لو قدر لنا أن نتأمله إلى ما لا نهاية ! فهناك إذن ضرب من الالتباس أو الازدواج فى كل عمل فنى : لأن هناك من جهة موضوعاً حسياً ماثلا أمامنا بتمامه ، ومن جهة أخرى هناك « معنى » لا واقعى يفلت بالضرورة من طائلة كل إدراك حسى . والعمل الفنى نفسه هو هذا الموضوع المدرك الذى يضع نفسه بين أيدينا كشىء من جهة ، ويتأبى علينا أو يزوغ منا كمعنى من جهة أخرى . وسارتر يوحد فى صميم العمل الفنى بين « المعنى » و « اللاواقعى » ، إن لم نقل بأنه يوحد بين الموضوع الممثل ( وهو أكثر العناصر أولية فى المعنى ) وبين « اللا واقعى » ، فيجعل المعنى متضمناً فى ذلك الشىء الواقعى الذى يتجه إليه الوعى أو ينحو نحوه عند إدراكه للعمل الفنى ، سواء أكان هذا الشىء هو شارل الثامن ، أم باقة من الزهور ، أم هاملت ، أم أوفيليا Ophélie . . الخ . وهنا تصبح « الفنون غير التمثيلية » مثاراً لإشكال : إذ ما عسى أن تكون الكاتدرائية إن لم تكن تلك الكتلة الهائلة من الصخور التى تتشامخ بقبابها وأعمدتها فوق سائر الأسطح المجاورة ؟ أليست الكاتدرائية مجرد « شىء » واقعى يحتل مكانه تحت الشمس ؟ وإذن فأى « معنى » تحمله تلك الكتلة المادية من الصخور ، أو أى « موضوع » تمثله هذه المجموعة المتسقة من الأحجار ؟

هنا قد يقال إنه وإن كانت الكاتدرائية لا تمثل شيئا ، مثلها فى ذلك كمثل السيمفونية السابعة ، إلا أنها تنطوى مع ذلك على فكرة معينة تحاول التعبير عنها بكل ما فى مادتها الحجرية من كتلة وضخامة ، وسورة ، ألا وهى فكرة « الكاتدرائية » . ونقول « فكرة » idée لا « مفهوم » Concept : لأن « المفهوم » تعريف عام لا شخصى ، فى حين أن « الفكرة » تشير إلى روح الموضوع ، فهى بمثابة تعبير عن روحه الفردى . وتبعاً لذلك فإن ثمة موضوعاً

Sujet فى سائر الفنون ، حتى ولو كانت لا تمثل شيئاً ، ما دامت هذه الفنون تنطوى بالضرورة على « تعبير » . وهذا « الموضوع » هو ما يعده سارتر — على وجه التحديد — بمثابة « الموضوع الجمالى » نفسه : وهو ما يميزه فى الوقت نفسه عن مادة العمل الفنى بوصفها شيئاً واقعياً مدركاً باعتباره كذلك ، سواء أكانت تلك المادة هى قماش اللوحة ، أم حجارة الكاتدرائية ، أم أقوال الممثل وحركاته . صحيح أن هناك علاقة وثيقة بين « المدرك » و « المتخيل » ، ما دام الأول منهما هو « المعادل الحسى » للثانى ، ولكن « المدرك » ليس سوى مجرد « نظير » أو « شبيه » لا « متخيل » . والحق أن المصور حين يرسم لوحة ، فإنه لا « يحقق » صورته الذهنية فى صميم هذه اللوحة ، بل كل ما هنالك أنه يقدم لنا « معادلا حسيا » يستطيع معه كل فرد أن يكون لنفسه تلك الصورة ، بشرط أن يدرك ذلك المظهر المادى ، وتبعاً لذلك فإنه لابد من تصور اللوحة باعتبارها مجرد شىء مادى يسرى فيه بين الحين والآخر — أعنى كلما وقف منه المتأمل موقف المتخيل — عنصر « لا واقعى » هو على وجه التحديد ذلك « الموضوع » الذى أريد تصويره[١] . وإذن فإن الشىء الذى صنعه الفنان ، والذى يتم تحقيقه فى بعض الأحيان بفضل تضافر القائمين على أدائه ( كما هو الحال بالنسبة إلى السيمفونية مثلا ) إنما هو مجرد وسيلة تتيح للخيال فرصة الظهور ، بحيث أن الإدراك الحسى نفسه ليبدو فى خاتمة المطاف مجرد مناسبة للتخيل[٢] .

ويعود سارتر إلى هذه الفكرة نفسها فى موضع آخر فيقرر أن « الموضوع الجمالى » هو أشبه ما يكون بنداء يوجهه الفنان إلى المتذوق ، مهيباً بتخيله أن يعمل عمله من وراء إدراكه الحسى . وليست مخيلة المتذوق أو المتأمل مجرد وظيفة تنظيمية تقتصر على تنسيق الإدركات الحسية ، بل هى وظيفة تركيبية تقوم بعملية إعادة تكوين الموضوع الجمالى ابتداء من تلك الآثار التى خلفها

---

(1) J.P. Sartre : « L' Imaginaire », Gallimard, 1940, p. 240.

(2) M. Dufrenne : « Phénoménologie de l'Expérience Esthétique », P.U.F., 1953, t. I., p. 260—262.

الفنان . ولا تختلف المخيلة — فى هذا الصدد — عما عداها من الوظائف العقلية الأخرى ؛ فإنها لا تستطيع أن تمارس نشاطها فى داخل ذاتها ، بل هى فى حاجة إلى الاتجاه نحو الخارج ، من أجل ممارسة نشاطها فى شيء آخر تجعل منه دائماً « موضوعاً » لمشروعها الخاص . ولهذا يقرر سارتر أن ثمة « نداء » appel تتردد أصداؤه فى أعماق كل لوحة ، وكل تمثال ، وكل كتاب : ألا وهو ذلك « النداء » الذى يهيب بالمتأمل ، أو القارئ ، أن يعمل مخيلته فى سبيل العمل على تذوق هذا الكتاب ، أو ذلك التمثال ، أو تلك اللوحة . وهنا تظهر العلاقة الوثيقة بين « المخيلة » و « الإدراك الحسى » : فإن الموضوع الجمالى لا يبدو لنا بادئ ذى بدء واقعة ، أو شيئاً ، أو مدركاً حسياً ، بل يبدو لنا مجرد « مهمة » لا بد من الاضطلاع بها ، أو مجرد « دعوة » نحن أحرار فى قبولها أو رفضها ، أو مجرد نداء نحن مخيرون فى الاستجابة له أو الانصراف عنه : ألا يشعر المرء بأنه حر فى فتح الكتاب الموضوع أمامه ، أو فى تركه حيث هو ؟ ! ولكنك بمجرد ما تفتتح هذا الكتاب لكى تقرأه ، فقد أخذت على عاتقك مسئولية العمل على فهمه . وليس من شك فى أن فهم أى كتاب إنما هو فعل حر تتضافر على تحقيقه وظائف نفسية عديدة ، لعل فى مقدمتها الإدراك الحسى ، والمخيلة ، والذاكرة ، والاستيعاب ... الخ . وإذن فإن ظهور « العمل الفنى » إنما هو حدث جديد لا تكفى لتفسيره تلك المعطيات السابقة التى أوجدها الفنان حين حقق عمليته الإبداعية ...[1] .

ولكن ، كيف يتسنى للشيء المدرك أن يثير لدينا — على وجه التحديد — تلك الصورة المعينة التى طافت بذهن الفنان ، دون غيرها من الصور الأخرى ؟ وإذا كان التأمل الجمالى هو مجرد « حلم مستثار » فكيف السبيل إلى التحكم فى مثل هذا الحلم ؟ ألا يلزم أن يكون « المتخيل » هو نفسه ماثلا من ذى قبل — بوجه ما من الوجوه — فى الشيء المدرك ، بحيث يكون ثمة « بناء موضوعى » يقابل الصورة المدركة إدراكاً ذاتيا ؟ ألا ينبغى أن يكون اللحن

(1) Sartre : « Situations, II., » pp. 96—98.

الموسيقى نفسه ماثلا فى الأنغام المدركة حسياً ، لكى يدرك باعتباره « فكرة » ، وأن يكون شارل الثامن أيضاً ماثلا على القماش ، لكى يدرك باعتباره شارل الثامن ؟ ... يبدو لنا أن العلاقة القائمة بين الشىء الواقعى والشىء اللاواقعى ، لا يمكن أن تكون مجرد علاقة عرضية حادثة بين « مدرك » و« متخيل » ، بل هى لا بد من أن تكون علاقة ضرورية ثابتة بين علامة ودلالة ، أو بين قرينة ومعنى . وإذن فلا موجب لتحويل التعارض القائم بين « الشكل » و « المضمون » إلى ثنائية جامدة بين « مدرك » و « متخيل » ، كما أنه لا موضع للتضحية بوحدة « الموضوع الجمالى » فى سبيل عنصر « التخيل » ، وكأن هذا العنصر وحده هو الذى يحتكر كل سر « الظاهرة الجمالية » . ولعل هذا ما فطن إليه الباحث الفرنسى المعاصر « دوفرن » حينما قال إنه مهما كان من التباس ( أو ازدواج ) « الموضوع الجمالى » ، خصوصاً بسبب ما فيه من « معنى » خفى قد لا يسهل استخراجه منه ، فإنه لا بد لنا من أن نتذكر دائما أن الموضوع كله — بما فيه من مدرك ومتخيل — هو الظاهرة الجمالية ، لا العنصر المتخيل وحده دون باقى العناصر الأخرى[1] .

وهناك مأخذان رئيسيان نستطيع أن نوجههما إلى نظرية سارتر فى « الموضوع الجمالى » : الأول أنه يقيم مذهبه الجمالى كله على نظريته فى « المخيلة » ، فيطبق هذه النظرية حتى على الصور الشخصية ( پورتريه ) Portrait باعتبارها موضوعات جمالية . ومن هنا فإننا نجده يوحد بين « الموضوع الجمالى » و « الموضوع الممثل » ( فى اللوحة ) بوصفه « متخيلا » ، وكأن من شأن الصورة التى يرسمها الفنان لشخصية ما من الشخصيات أن تحيلنا بالضرورة إلى الأصل ، فندرك هذا الأصل فى الصورة ( Image ) بفعل وساطة اللوحة ، وفقاً لعلاقة هى فى جوهرها سحرية أو شبه سحرية ! ولكن الواقع أننا ندرك الموضوع الممثل فى العمل الفنى دون أية إحالة إلى الأصل ، بل دون حاجة إلى القيام بأية عملية من عمليات التخيل .

---

(1) Dufrenne : « Phénoménologie de l' Expérience Esthétique », vol. I., 1953, p. 263 — 264.

وأما المأخذ الثانى الذى نوجهه إلى سارتر فهو أنه يقيم تطابقاً غير مشروع بين « اللاواقعى » L'Irréel و « المتخيل » L'Imaginaire — . صحيح أنه قد يكون فى فى استطاعتنا أن نقول إن « المعنى » هو فى صميمه « لا واقعى » ، ولكنها بلا شك سذاجة مبتذلة أن نفهم من هذا القول أن موضوع العمل الفنى ليس موجوداً وجوداً فعلياً فى العالم الخارجى ، وأن هاملت Hamlet الذى يمثله لورنس أوليفر Laurence Oliver أو بارو Barrault ليس هو هاملت الحقيقى ، وأننا لسنا فى حاجة إلى فتح مظلاتنا حينما نستمع إلى عاصفة السيمفونية السادسة ! ولكن ربما كان فى استطاعتنا أن نقول — بصورة أعمق — إن الموضوع الجمالى « لا واقعى » : لفرط ما فيه من « واقعية » ، أعنى أنه « لا واقعى » لاستحالة الوصول إليه وتعذر استيعابه . وآية ذلك أن فى شخصية هاملت التى تمثل أمامى ، وفى أنغام السيمفونية السادسة التى تعزف على مسامعى ، شيئاً هيهات لى أن أدرك كنهه ، أو أن أتمكن من تفسيره ، لأننى أشعر بما فى العمل الفنى من ثراء ، وأحس فى الوقت نفسه بما فى حياتى الوجدانية من خواء . ولكن ، أياً ما كان هذا « اللاواقعى » فإنه لا يصدر عن وعى مستغرق فى الخيال ، أو عن شعور غافل شارد الفكر ، بل هو يصدر عن وعى متأمل منتبه إلى « المدرك الحسى » تمام الانتباه . وإذا كان « اللاواقعى » — بوصفه معنى الموضوع الجمالى — ليس شيئاً « متخيلا » ، فذلك لأنه باطن فى صميم ذلك الموضوع ، وبالتالى فإنه لا يمكن أن يدرك إلا فيه . ومعنى هذا أن « المعنى » كامن فى باطن الشىء ، دون أن يكون شيئاً دخيلا تقحمه المخيلة على مثل هذا الشىء . ولما كان الموضوع الجمالى وحدة لا تتجزأ ، فإن العنصر اللاواقعى فيه هو نفسه « شىء » ، لأنه موجود فى صميم الواقع ، أعنى فى الشىء المدرك ، مثله فى ذلك كمثل النفس التى لا توجد إلا فى البدن ، ولا تستشف إلا من خلال البدن .

صحيح أن الموضوع الجمالى هو فى حاجة دائماً إلى ضرب من التأويل أو التفسير ، وصحيح أيضاً أننا لا يمكن مطلقاً أن نطمئن تماماً إلى سلامة تأويلنا

أو صحة تفسيرنا ، ولكن من المؤكد أنه وإن كان الموضـــوع الجمالى يستلزم بالضرورة وعى المتأمل الذى يضمن له التحقيق ، إلا أن هذا الوعى نفسه لا يركب معنى ذلك الموضوع ، بل هو يكتشفه فيما يدركه . فليس أبعد عن الصواب — فى نظرنا — مما قاله سارتر من أن الشعور هو الذى يخلق الموضوع الجمالى حينما يعزم على تحقيقه ، وكأن العلاقة بين التصوير والموضوع المصور علاقة تعسفية اعتباطية هى من خلق الوعى الذى يتخيل ! حقا إن فعل الوعى ضرورى لقيام عمليـة التذوق الفنى ، أو على الأصح لتحقيق « التصوير » باكتشاف الموضوع المصور فى صميم التصوير نفسه ، ولكن هـذا لا يعنى إلغاء التصوير من أجل إحلال هذا الموضوع محله ! هذا إلى أن وحدة « الموضوع الجمالى » متوقفة بتمامها على عملية « الإدراك الحسى » ، فلا موضع للاستغناء عن فعل الوعى أو الشعور . ولا شك أن سارتر حينما بالغ فى تقرير تلك الثنائية القائمة بين « المدرك » و « المتخيل » ، أو بين « المعادل المادى » و « الموضوع الجمالى » ، فإنه فى الحقيقة لم يزد المشكلة إلا تعقيداً على تعقيد ! ولكن هذا لا يعنى أن نتهرب من الإشكال ، بأن نلتجىء إلى ضرب من « الواحدية الجمالية » — بدلا من تلك الثنائية المتطرفة — فنلغى الخيال لحساب الإدراك الحسى ، أو نضع « المدرك » بدلا من « المتخيل » ، وإنما لا بد لنا من أن نتذكر دائما أن الموضوع الجمالى هو فى وقت واحـــد « شىء » و « معنى » ، وأن كلا من « الشىء » و « المعنى » إنما يوجد فى وقت واحد : خارج ذاتى ، وبفعل ذاتى [1] .

وقد حاول بعض الباحثين بيان تهافت نظرية سارتر فى الحكم على « الموضوع الجمالى » بأنه مجرد « متخيل » أو « لا واقعى » ، فقالوا إن سارتر نفسه قد تكفل بدحض هذه النظرية فى كتابه : « ما هو الأدب ؟ » . والحق أنه لو كان الموضوع الجمالى مجرد « متخيل » ، لكان من العسير أن نفهم كيف يمكن لمثل هذا الموضوع اللاواقعى أن يفرض على المتأمل أو المتذوق ضرباً من الالتزام؟

---

(1) المرجع السابق ، ص ٢٦٥ .

وقد نفهم أن يكون ثمة التزام بالنسبة إلى النثر ، على اعتبار أن القول هو بمثابة لحظة خاصة من لحظات الفعل ، ولكن كيف جاز لسارتر أن يعمم مثل هذه النظرة فيقول « إن الموضوع الجمالى إنما هو على وجه التحديد العالم نفسه ، من حيث هو هدف يصوب إليه عبر مجموعة من المتخيلات[1] » ؟ أليس فى هذا القول ما قد يوحى بأن لسائر الفنون ضرباً من « الفعالية » efficience التى تمنعنا من التوحيد بين « الفن » و « التخيل » ؟

بيد أنه قد يكون من خطل الرأى أن نضارب آراء سارتر فى كتابه « المتخيل » بآرائه الواردة فى كتابه « ما هو الأدب » ، خصوصاً وأن الفيلسوف الوجودى الكبير لم يعمم نظريته فى « الالتزام » على سائر الفنون ، بل هو قد أكد منذ البداية أنه لا سبيل إلى التوحيد بين جميع الفنون على أساس اعتبارها فنا واحداً يتحد شكلا ويختلف مادة . وحجة سارتر هنا أنه وإن كانت الفنون جميعاً مشروطة ببعض الظروف الاجتماعية ، فضلا عن أنها تؤثر وتتأثر بعضها بالبعض الآخر ، إلا أن من المؤكد أنه ليس بين الفنون من « التوازى » ما قد يسمح لنا بأن نطبق نظرية أدبية على فن آخر كالموسيقى أو التصوير أو النحت . والواقع أن ثمة فارقاً كبيراً بين أن يمارس الفنان نشاطه فى مجموعة من الأنغام أو الألوان أو الأشكال ، وبين أن يمارسه فى مجموعة من الألفاظ أو الكلمات . والسبب فى ذلك أن الأنغام والألوان والأشكال لا تحيلنا إلى أى شىء خارجى عنها ، فهى بعيدة كل البعد عن أن تكون مجرد علامات أو إشارات ، وإنما هى فى صميمها « أشياء » أو « موضوعات » . حقا إنى قد أستطيع أن أنسب إلى الزهور « لغة » خاصة ، فأفهم من « الورود البيضاء » معنى « الوفاء » ، ولكننى عندئذ إنما أكف عن رؤيتها باعتبارها زهوراً فاخترقها بنظرى لكى أمتد إلى حقيقة مجردة فيما وراءها ، وأتناساها من حيث هى أشياء لها شكلها الخاص ورائحتها الخاصة ، ولا أتصرف بإزائها تصرف الفنان الحقيقى . وأما — فى نظر الفنان — فإن اللون ، وباقة الورد ،

(1) Sartre : « Situations, II. », p. 108.

ورنين الملعقة فوق الطبق ، إنما هى جميعاً « أشياء » بكل ما لهذه الكلمة من معنى ، وبالتالى فإننا نراه يتوقف عند كيفية النغم أو الشكل ، لكى لا يلبث أن يعود إليها مرة بعد أخرى ، مكتفياً بتحويل تلك الأشياء إلى قماشه على هيئة « موضوعات متخيلة » . ومن هنا فإن الفنان — على العكس من الأديب — بعيد كل البعد عن النظر إلى الألوان والأنغام باعتبارها « لغة » ، ما دام الهدف الذى يرمى إليه هو خلق أشياء ، لا تسجيل علامات ، أو استعمال إشارات . ولا شك أن المصور حين يضع على قماشه مزيجاً من الأحمر والأصفر والأخضر ، فإنه لا يريد لهذا المزيج أن يكون بمثابة علامة محددة تشير إلى دلالة خاصة ، وإنما هو يريد أن يضع أمام أنظارنا « شيئاً » لا يحيلنا بصراحة إلى أى موضوع آخر . صحيح أن ثمة روحاً معينة تنبعث من خلال هذا المزيج من الألوان ، خصوصاً وأن ثمة بواعث خفية قد حدت بالمصور إلى اختيار اللون الأصفر ( مثلا ) بدلا من اللون البنفسجى ، وهو ما يدفعنا إلى القول بأن الموضوعات التى ابتدعها الفنان على هذا النحو إنما تعكس بعض الميول الدفينة فى نفس صاحبها ؛ ولكن من المؤكد — مع ذلك — أن هذه الموضوعات لا تعبر مطلقاً عن غضبه ، أو قلقه ، أو سروره ، بنفس الطريقة التى تعبر عنها أقواله أو سحنة وجهه . ولعل هذا هو السبب فى أننا قلما نستطيع أن نلمح انفعالات الفنان بصراحة فى صميم موضوعاته ، على الرغم من أننا نشعر بأن هذه الموضوعات مشبعة بالكثير من شحناته الوجدانية . ومهما كان من أمر تلك اللغة الصامتة التى ينسبها البعض إلى فن كفن التصوير ، فإن سارتر يؤكد أن المصور لا يقدم لنا علامات أو إشارات ، بل هو يقدم لنا أشياء أو موضوعات . ولما كان المصور لا يرسم دلالات ، كما أن الموسيقار لا يقدم لنا معانى ، فليس بدعا أن نجد سارتر ينفى عن التصوير والموسيقى كل « التزام »[1] .

وإذا كان الجانب الأكبر من فلسفة سارتر الجمالية قد انصرف إلى دراسة الأدب ، فذلك لأن الفيلسوف الوجودي الكبير قد وجد فى الأدب

(1) J-P. Sartre : « Situations, II. ; Qu' est-ce-que la littérature ? » 1948, NRF., pp. 59 — 63.

ـــ دون غيره من الفنون الأخرى ـــ أصدق مثال للالتزام Engagement .
وقد حصر سارتر فلسفة الأدب فى مشكلات أدبية أربع عبر عنها فى الجزء الثانى من كتابه المواقف على النحو التالى : « ما هو الأدب ؟ وما هى الكتابة ؟ ولماذا نكتب ؟ ولمن نكتب ؟ » . وقد أجاب سارتر على هذه المشكلات الأربع إجابة المفكر الملتزم الذى يفهم حاجات عصره ، ويحاول الاستجابة لمواقف الإنسان المعاصر فى مجتمع ما بعد الحرب . والحق أنه ليس فى وسع الكاتب ـــ فيما يقول سارتر ـــ أن يكتب عن المجموع البشرى بصفة عامة ، أو عن الإنسان المجرد فى كل العصور ، وكأنما هو يكتب لقارئ « لا زمانى » . وإنما هو لابد من أن يكتب عن الإنسان المشخص ـــ فى وحدته الكلية ـــ لعصره ومعاصريه . وعلى الرغم من أن الإنسان ـــ عند سارتر ـــ مطلق ، إلا أنه « مطلق » فى زمانه ، وتاريخه ، وفوق أرضه (١) . فالأدب عند سارتر لابد من أن يكون أولا أدب التزام ، ثم هو ثانيا لابد من أن يكون أدب مواقف .
وقد عبر سارتر عن هذا المعنى بصراحة حينما كتب يقول : « ليس من شك فى أن العمل الأدبى إنما هو واقعة اجتماعية ، فلابد للكاتب ـــ حتى قبل أن يمسك بالقلم ـــ من أن يكون على اقتناع عميق برسالته ، أو هو لابد من أن يكون مشبعاً بروح المسئولية تجاه عمله . والواقع أن الأديب مسئول عن كل شىء : عن الحروب الخاسرة أو الكاسبة ؛ عن ضروب التمرد وأصناف الردع ؛ وهو إذا لم يكن حليفا طبيعياً للمظلومين فإنه لن يكون إلا شريكا للظالمين . ولكن ، لا لأنه كاتب فحسب ، بل لأنه إنسان أيضاً . ولابد له كذلك من أن يعيش تلك المسئولية ويريدها ( ولا غرو ، فإنه لشىء واحد ـــ بالنسبة إليه ـــ أن يعيش أو أن يكتب ؛ ولكن ، لا لأن الفن ينقذ الحياة ، وإنما لأن الحياة تعبير عن المشروعات ، وقد اختار هو الكتابة مشروعا له ) .. » (٢)
ثم يستطرد سارتر فيقول إنه ليس من شأن الأديب أن يتنبأ بمستقبل الحركة الأدبية التى يقوم بها ، وإنما كل ما عليه أن يحقق التزامه « فى الحاضر » .

---

(1) Sartre : « Situations, II. » p. 15.
(2) Ibid, pp. 51—52.

ولئن كان من المستحيل على الأديب أن ينتج أدبا طيبا ببعض المشاعر السيئة ، إلا أن المشاعر الصالحة ليست معطاة سلفاً أبداً ، وإنما لابد لكل امرىء من العمل على ابتداعها بدوره . ولما كانت كل وسائل الفرار أو الهروب ممتنعة على الكاتب ، فليس عليه سوى اتخاذ موقف مما يجرى فى مجتمعه ، دون أن يكون فى استطاعته التحليق فوق عصره من أجل مشاهدته من وجهة نظر الأبدية . وسارتر يقدم لنا فى دراسته الجمالية الأدب صفحات رصينة تدور فى معظمها حول « علم الاجتماع الادبى » ، فنراه يدرس موقف الاديب الفرنسى فى القرون الثلاثة الماضية على التعاقب ، لكى ينتهى إلى تحليل دور الكاتب الأوروبى ( والفرنسى بصفة خاصة ) فى مجتمع ما بعد الحرب . ولكن على الرغم مما فى تحليلاته من عمق ، فإن الطابع الالتزامى الذى غلب على ملاحظاته — كما لاحظ البعض — قد وسمها بصبغة التحيز أو عدم الموضوعية ، فلم يعد فى وسعنا أن ندخل هذه الدراسة فى عداد البحوث الجمالية العلمية بمعناها الدقيق . ومعنى هذا أنه على الرغم مما فى دراسة سارتر لفلسفة الأدب من نظرات فلسفية عميقة ، وملاحظات جمالية دقيقة ، فإن علماء الجمال — من أمثال ريمون بايير Bayer — قد رفضوا إلحاقها بدراساتهم العلمية الموضوعية . وربما كانت أصالة فلسفة الأدب عند سارتر أوضح ما تكون فى دراسته للابداع الفنى فى مضمار النثر ؛ ولكنها أصالة الفيلسوف الذى يفهم أن النثر هو أولا وقبل كل شيء تعبير عن وجهة نظر العقل ، وأن الكتابة هى طريقة معينة من طرق الالتزام أو إرادة الحرية .[1]

وقد كتب سارتر صفحات طويلة رائعة عن وظيفة الأدب الاجتماعية ، والعلاقة الجدلية بين الكاتب والقارىء ، وصلة الأدب بالعمل ، وعلاقة حرية الكاتب بحرية القارىء ، ومسئولية الأديب عن الكتابة أو عدم الكتابة . . . إلى آخر تلك الموضوعات العديدة التى أصبحت اليوم فى متناول القارىء العربى العادى ، خصوصاً بعد أن ترجمت إلى العربية معظم كتابات

(١) زكريا إبراهيم : « فلسفة الجمال عند سارتر » مجلة « العربى » العدد ٦٤ ، مارس سنة ١٩٦٤ ، ص ٧٤ — ٧٥ .

سارتر فى هذا المضمار . . . ولكن ما يستوقفنا من هذه الصفحات على وجه الخصوص إنما هو موقف سارتر من قضية « الفن للفن » ، على نحو ما عبر عنها كانت فى كتابه المعروف : « نقد ملكة الحكم » . وهنا يثور سارتر على التعبير الذى اصطنعه كانت للإشارة إلى العمل الفنى ، ألا وهو قوله إنه « غائية بدون غاية » ، فيقرر أن مثل هذا التعبير قد يوحى بأن الموضوع الجمالى إنما يقدم لنا مجرد مظهر للغائية ، وبالتالى فإنه يقتصر على استثارة النشاط الحر المنظم للمخيلة . ولكن لما كان دور المخيلة — كما سبق لنا القول — دوراً تركيبياً ، لا مجرد دور تنظيمى ، فإنه لا يمكن أن يكون العمل الفنى سوى مجرد غاية توضع أمام حرية القارىء أو المتأمل ، حتى يعيد تركيب الموضوع الجمالى باستخدام الآثار التى خلفها له الفنان . وهنا يظهر الفارق بين الجمال الفنى والجمال الطبيعى : فإننا لا نجد فى جمال الطبيعة غاية باطنة فيه ، بل نحن نفترضها افتراضاً ، كأن نرى فى الزهرة من التناظر والانسجام والانتظام وتوافق الألوان ما يحفزنا إلى البحث عن تفسير غائى لكل صفاتها ، فنفترض أن كل هذه مجرد وسائط قد نظمت فى سبيل تحقيق غاية مجهولة ، فى حين أن « الغاية » باطنة فى صميم الجمال الفنى ، إن لم نقل بأن العمل الفنى نفسه هو منذ البداية « غاية » . ولكن ، على حين أن « كانت » كان يظن أن العمل الفنى يوجد أولا ، ثم يكون بعد ذلك موضعاً للتأمل أو موضوعاً للرؤية ، نجد أن سارتر يقرر أن العمل الفنى لا يوجد إلا حين ننظر إليه ، ما دام من طبيعته أن يكون نداء خالصاً أو مجرد مطلب يستلزم التحقيق . — ومعنى هذا أنه لا وجود للجمال الأدبى ( مثلا ) اللهم إلا بفضل تلك العملية الذهنية التى يقوم بها القارىء حين يأخذ على عاتقه تحقيق مهمة القراءة . وإذا كان للعمل الأدبى قيمة ، أو على الأصح إذا كان هو نفسه « قيمة » ، فما ذلك إلا لأنه « نداء » يوجه إلى حرية القارىء [1] .

وليس أمعن فى الخطأ مما وقع فى ظن البعض من أن الكاتب يكتب

(1) Sartre : « Situations, II. », pp. 97 — 98.

لنفسه ، وكأن كل مهمة الكاتب أن يخط على القرطاس أحاسيسه وانفعالاته . والواقع أن الفعل الإبداعى إنما هو لحظة مجردة ناقصة من لحظات الانتاج الفنى ، بحيث انه لو وجد الأديب بمفرده ، لما تحقق العمل باعتباره « موضوعا » ، ولانتهى الأمر بالأديب نفسه إلى اليأس أو العدول عن الكتابة . ولكن الحقيقة أن عملية الكتابة تفترض عملية القراءة ، وأن الجهد المزدوج الذى يقوم به الكاتب والقارئ هو الذى يعمل على ظهور ذلك الموضوع العينى الخيالى الذى نسميه باسم « العمل الفنى » . ولهذا يقرر سارتر أنه ليس ثمة فن إلا للآخرين وبالآخرين[1]. وسارتر يسهب فى الحديث عن صلة الأديب بالقارئ ، فيقول إن العمل الأدبى لا يبلغ تمامه ، اللهم إلا إذا وضع الكاتب نصب عينيه أنه يكتب ليواجه نفسه أمام حرية القارئ . وليست عملية المطالعة أو القراءة نفسها سوى مركب أو مؤلف Synthèse من الادراك الحسى والابداع الفنى .

ولابد لنا من أن نشير هنا بإيجاز إلى « ديالكتيك » التآزر المتبادل بين الذات والموضوع لدى الفنان الذى يقوم بعملية الابداع . وهنا نجد سارتر يقرر أن الملاحظ فى الادراك الحسى — عادة — أن « الموضوع » يكون هو الشيء الجوهرى ، بينما تبقى « الذات » بمثابة شيء غير جوهرى . ولكن « الذات » تنشد الحصول على رتبة جوهرية ، فليس بدعا أن نراها تتجه نحو الخلق أو الابداع ، لكى لا تلبث أن تصبح هى الشيء الجوهرى ، بينما يصبح « الموضوع » شيئا غير جوهرى . ثم تجيء عملية القراءة فتكون بمثابة مظهر لتآلف الادراك الحسى والابداع الفنى : إذ تكون فى وقت واحد تقريراً لجوهرية الذات وجوهرية الموضوع . وهنا يكون « الموضوع » جوهرياً لأنه على وجه التحديد ذلك الشيء المفارق الذى يفرض علينا أبنيته الخاصة ، والذى لا بد من انتظاره واحترامه . وأما « الذات » فإنها تكون جوهرية : لأنها هى التى تكشف عن وجود الموضوع ، إن لم نقل بأنها تضمن قيام هذا

(١) المرجع السابق : ص ٩٣ .

الموضوع باعتباره حقيقة ماثلة فى عالم الوجود الخارجى . ومن هنا فإن القارئ يحس بأنه يقوم بعملية مزدوجة قوامها الاكتشاف والاختراع ، وكأنما هو يبدع الموضوع الجمالى حين يكتشفه ، أوكأنما هو يكتشفه حين يبدعه !

وإن سارتر ليفرق بين النثر والشعر ، فيقول إن النثر أدب ملتزم ، فى حين أن الشعر أدب غير ملتزم . ولا شك أن هذه التفرقة تدلنا على أن سارتر قد صدر فى فهمه للشعر عن مفهوم الشعر الغنائى الحديث الذى يعتمد أساساً على الصور اللفظية . وعلى حين أن الشاعر — فى نظر سارتر — يتوقف عند الألفاظ ، كما يتوقف المصور عند الألوان ، أو الموسيقار عند الأنغام ، نجد أن الناثر ( أو الكاتب ) « يستخدم » الألفاظ ولا « يخدمها » ، فهو يلزم نفسه فى عالم اللغة دون أن يقوى على اتخاذ موقف الصمت . والحق أن الشعراء — على حد تعبير سارتر — أناس يرفضون أن يستخدموا اللغة ، فهم لا ينظرون إلى الكلمات بوصفها أدوات ، بل هم ينظرون إليها باعتبارها أشياء . وإذا كان العالم اللغوى بالنسبة إلى الناثر عالماً من الدلالات أو الإشارات أو المعانى ، فإن العالم اللغوى بالنسبة إلى الشاعر إنما هو عالم من الأشياء أو الموضوعات . ومعنى هذا أن اللغة — فى نظر الشاعر — بناء من أبنية العالم الخارجى ، ولهذا فإنه لا يرى فى الكلمات رموزاً تشير إلى بعض مظاهر هذا العالم ، بل « صوراً » واقعية لتلك المظاهر . وعلى حين أن الإنسان العادى الذى يتحدث إنما هو قائم فيما وراء الكلمات ، على مقربة من الأشياء ، نجد أن الشاعر يتخذ من الألفاظ غايات فى ذاتها . وهذا هو السبب فى أن المعنى — بالنسبة إلى الشاعر — مصبوب فى قالب اللفظ ، مستوعب فى جرس الكلمة ، وكأنما هو شىء عينى أزلى غير مخلوق ! والكلمات بالنسبة إلى الناثر أدوات أو موضوعات أليفة مستأنسة ، فى حين أنها بالنسبة إلى الشاعر أشياء طبيعية لا زالت فى حالة الوحشية الفطرية ! ولكن ليس معنى هذا أن الكلمات قد فقدت — فى نظر الشاعر — كل دلالاتها ، وإنما الذى نعنيه أن الكلمات قد أصبحت عند الشاعر دلالات طبيعية ، وكأن معنى اللفظ باطن فيه ، أوكأن دلالة الكلمة خاصية كامنة فيها ! وعلى حين أن المتحدث إنما

يتخذ موقفاً معينا فى صميم العالم اللغوى ، بحيث أن كلماته لتبدو وكأنما هى امتدادات لأفعاله فى الواقع الخارجى نفسه ، نجد أن الشاعر يحيا خارج اللغة ، ومن ثم فإنه لا يرى فى الألفاظ مجرد أدوات أو وسائط للسيطرة على العالم ، بل هو يرى فيها مجرد صور لبعض مظاهر هذا العالم . ومن هنا فإن الألفاظ الشعرية تتجمع بفعل بعض الارتباطات السحرية القائمة على التوافق والتنافر ، مثلها فى ذلك كمثل الألوان أو الأنغام حين تتجاذب أو تتنافر . وهكذا ينظر الشاعر إلى « الكلمة » على أنها فخ يصطاد فى شباكه بعض الحقائق الهاربة ، وكأن اللغة بأسرها قد أصبحت فى نظره مرآة للعالم . وسرعان ما يتغير التكوين الأساسى للفظ فى نظر الشاعر ، فيصبح لجرس الكلمة ، وطولها ، وارتباطاتها بالمذكر أو المؤنث ، ومظهرها البصرى بصفة عامة ، طابع خاص يجعل لها وجهاً محسوساً ، وعندئذ لا تعود الكلمة مجرد « تعبير » عن المعنى ، بل تصبح بمثابة « تمثيل » له . ولعل هذا هو السبب فى إيثار الشعراء لبعض الألفاظ أو الكلمات ، اعتقاداً منهم بوجود تشابه سحرى بينها وبين الأشياء التى تشير إليها أو تدل عليها . وحين يؤلف الشاعر بين بعض تلك الكلمات أو الألفاظ ، فإنه فى الحقيقة إنما يحقق ضرباً من التنظيم بين بعض العوالم الصغرى Microcosmes ، وكأنما هو يريد أن يخلق منها موضوعاً ، لا مجرد عبارة ! حقا ان الشاعر يقذف بمشاعره إلى القصيدة التى ينظمها ، ولكن بمجرد ما تستحيل تلك المشاعر إلى شعر ، فإن الكلمات سرعان ما تستولى عليها ، لكى لا تلبث أن تحيلها إلى مجازات واستعارات قد لا تدل عليها حتى فى عينى الشاعر نفسه ! ولا غرو ، فإن من شأن الألفاظ الشعرية ، أن تتجمع كالأشياء ، لكى تتألف من ارتباطها « وحدة شعرية » هى ما يصح أن نسميه باسم « العبارة — الموضوع » : La Phrasc-objet وما يميز العبارة الشعرية إنما هو على وجه التحديد انتظام ألفاظها المنتقاة بحيث تتألف من مجموعها المنتظم « صورة ذهنية » . وسواء أكانت هذه العبارة تقريرية ، أم استفهامية ، أم استنكارية ، فإنها فى كل هذه الحالات لا يمكن

أن تخرج عن كونها « صورة ذهنية » قد تألفت من اتساق بعض الكلمات . ولا حاجة بنا إلى القول مرة أخرى بأن الكلمات عند الشاعر هى أشياء أو موضوعات ، فى حين أنها لدى الناثر دلالات أو إشارات إلى موضوعات . ألسنا نلاحظ أن الانفعال نفسه سرعان ما يستحيل على يد الشاعر إلى «شىء» ، فلا يلبث أن يصير فى « عتامة » opacité الأشياء ، فكيف ننتظر من القصيدة أن تعبر عن الغضب أو الحنق الاجتماعى أو الكراهية السياسية ، فى حين أن مجرد تحول هذه المشاعر إلى عبارات شعرية لهو الكفيل بإلقاء ظلال الألفاظ على أضواء المعانى ؟ « إن الناثر حينما يصف لنا مشاعره ، فإنه يعمل على توضيحها وإلقاء الأضواء عليها ، وأما الشاعر فإنه بمجرد ما يصب انفعالاته فى قصيدته ، فإنه لا يصبح فى مقدوره من بعد التعرف عليها ، لأن الألفاظ سرعان ما تستولى عليها ، فلا تلبث أن تخترقها وتنفذ إليها وتعمل على تحويرها ، وعندئذ لا تعود تلك الألفاظ تعبر عنها أو تشير إليها أو تدل عليها ، حتى فى نظر الشاعر نفسه[1] » .

من كل ما تقدم يتبين لنا أن سارتر قد نفى الالتزام عن الشاعر ، فى حين أنه قد جعل من النثر — باعتباره وجهة نظر العقل — عالماً لغويا لا يقوم إلا على الالتزام . والحق أن الأديب إنما يلزم نفسه فى عالم اللغة ، فهو لا يستطيع أن يصمت ، بل هو حتى إذا صمت ، فإن صمته نفسه لابد من أن يجىء ناطقاً ! والكاتب الملتزم يعلم تمام العلم أن القول نفسه فعل ، ومن ثم فإنه يدرك ما لكلماته من خطورة بوصفها أداة اجتماعية تحمله مسئولية أمام نفسه وأمام الغير . وإذا كان من شأن اللغة أن تقوم بالكشف عن بعض جوانب من الحقيقة ، فإن مثل هذا الكشف لابد من أن يجىء منطويا على بعض التغيير ، باعتباره « مشروعاً » يراد من ورائه مخاطبة حرية القارئ . ويمضى سارتر إلى حد أبعد من ذلك فيقول مع بريس باران Brice - Parain « إن الكلمات مسدسات محشوة ؛ وإذا تحدث [ الكاتب ] فإنه إنما يطلق النار .

---

(1) J-P. Sartre : « Situations, II. », Gallimard, 1948, p. 69.

حقا لقد كان فى وسعه أن يصمت ، ولكن ما دام قد اختار لنفسه أن يطلق النار ، فإن من واجبه أن يفعل هذا كرجل ، بأن يصوب نحو أهداف ، لا كطفل يطلق النار كيفما اتفق ، مغلقاً عينيه ، مقتصراً على التلذذ بسماع أصوات الطلقات وهى تدوى من بعيد »[1] وتبعاً لذلك فإن مهمة الكاتب هى العمل على تقديم العالم للاخرين ، بحيث لا يكون فى وسع أحد من بعد أن يتجاهل حريته ، أو أن يتنكر لمسئوليته ، أو أن يزعم لنفسه أنه برىء ! وما دام الأديب إنما هو ذلك الإنسان الذى قد أخذ على عاتقه أن « يلتزم » فى عالم اللغة ، فليس هناك مخرج للأديب من هذا العالم المعنوى الذى أراد لنفسه أن يحقق مشروعه فى نطاقه ، متخذا من « الكتابة » طريقته الخاصة فى إرادة الحرية . وكما أن الوقفة الموسيقية إنما تستمد وظيفتها من الأنغام الموسيقية التى تجىء قبلها وبعدها ، فإن الصمت أيضاً إنما يتحدد بالقياس إلى الكلمات السابقة عليه واللاحقة له . ومن هنا فإن هذا الصمت نفسه إنما هو لحظه من لحظات اللغة . وحين يصمت المرء فإن هذا لا يعنى أنه قد أصبح أبكم ، وإنما كل ما هنالك أنه لا يريد أن يتكلم ؛ والامتناع عن الكلام إنما هو نفسه كلام ! وقد يؤثر الأديب فى بعض الأحيان أن يضرب صفحاً عن بعض المسائل فلا يتعرض لها ، أو لا يتطرق للحديث عنها ، ولكن فى وسعنا مع ذلك أن نسائل مثل هذا الأديب عن السبب الذى من أجله آثر الحديث عن هذا الأمر دون ذاك ، إذ ما دام المقصود من « الحديث » إنما هو « التغيير » ، فإن من حقنا أن نعرف لماذا أراد الأديب أن يعمل على تغيير هذا الوضع دون ذاك ؟[2]

وهنا قد يقال إن المرء لا يكون كاتباً لمجرد أنه قد اختار أن يقول أشياء بعينها ، وإنما لأنه قد اختار أن يقولها على نحو بعينه . ومعنى هذا أن ما يخلع على النثر كل قيمته إنما هو أولا وبالذات « أسلوب » الكاتب . ولكن لما كان من شأن الألفاظ — فى النثر — أن تكون شفافة تسمح لعين القارىء

(1) Sartre : « Situations, II. », pp. 73 — 74.
(2) Ibid., pp. 74—75.

باختراقها من أجل النفاذ إلى معانيها ، فإن الأسلوب الأدبى الصحيح إنما هو ذلك الذى لا يكاد ينتبه إليه القارىء ، لأنه يقوم بدوره فى خدمة المعانى وتوضيحها ، دون أن يستوقف أنظارنا ، وكأنما هو لوح زجاجى غير مصقول يتوسط بين القارىء والكاتب ! ولهذا يقرر سارتر أن من شأن المتعة الجمالية — فى النثر — ( إذا أريد لها أن تكون نقية خالصة ) ، أن تجىء دائماً كشىء زائد غير مقصود ، أو كشىء خفى لا يكاد المرء يفطن إليه . وسارتر هنا يعارض جيرودو Jiraudoux الذى كان يقول : « إن بيت القصيد فى النثر هو الاهتداء إلى الأسلوب ؛ وأما الفكرة فإنها تجىء من بعد » ، فيرد عليه قائلا : « ولكن الفكرة لا تجىء مطلقاً على هذا النحو » ! ولو أننا فهمنا المواضيع — فيما يقول سارتر — على أنها مشاكل متفتحة باستمرار ، وكأنما هى نداءات ، أو دعوات ، لكان فى وسعنا أن ندرك كيف أن الأدب لا يفقد شيئا حين يجعل من نفسه فناً ملتزماً . وكما أن علم الفيزياء الحديث يقدم للرياضيات مشكلات جديدة تضطرها إلى وضع « رمزية » جديدة ، فإن الضرورات الاجتماعية والميتافيزيقية التى يواجهها الفنان المعاصر قد أصبحت تضطره هى الأخرى إلى البحث عن لغة جديدة وأساليب تكنيكية جديدة . وإذا كان الكاتب الفرنسى الحديث لم يعد يكتب كما كان يفعل أدباء القرن السابع عشر فى فرنسا ، فما ذلك إلا لأن لغة راسين ومعاصريه لم تعد تلائم عصر الآلة والبروليتاريا . ( « المواقف » ، الجزء الثانى ، ص ٧٦ ) .

ولما كان « الالتزام » فى رأى سارتر قائما على حرية الأديب الذى يواجه نفسه أمام حرية القارىء ، فليس بدعاً أن نجد لهذه القضية عند سارتر طابعاً أخلاقياً . والواقع أن فى أعماق « الأمر الجمالى » : L'Impératif Esthétique إنما يكمن « آمر أخلاقى » Impératif Moral . وذلك لأن الكاتب الذى يأخذ على عاتقه مهمة الكتابة إنما يعترف بحرية القراء ، كما أن القارىء الذى يشرع فى عملية المطالعة يعترف بحرية الكاتب ، وبالتالى فإن العمل الأدبى — أياً ما كانت الزاوية التى ننظر منها إليه — لابد من أن يبدو لنا بصورة « فعل

ثقة » فى حرية البشر . ولما كان كل من الكاتب والقارىء لا يعترف بهذه الحرية إلا لكى يتيح لها الفرصة للظهور ، فإن فى إمكاننا أن نعرف العمل الأدبى بقولنا إنه « تقديم خيالى للعالم ، من حيث إن العالم يقتضى ظهور الحرية البشرية . » والكتابة — بهذا المعنى — إنما هى تعاقد حر كريم بين القارىء والكاتب ، أساسه الثقة المتبادلة بين الواحد منهما والآخر ، ودعامته مواجهة الحرية الواحدة منهما للحرية الأخرى . وتبعاً لذلك فإن سارتر يقرر أنه ليس ثمة « أدب متشائم » ، لأنه مهما كان من سواد تلك الألوان التى قد يصطنعها الأديب فى تصويره للعالم ، فإنه لا يصور لنا العالم إلا لكى يتيح للبشر الأحرار أن يحسوا بحريتهم أمام العالم . ولكن هناك روايات جيدة وروايات سيئة ، والرواية السيئة إنما هى تلك التى ترمى إلى استثارة إعجاب الناس عن طريق ضرب من الرياء أو النفاق ، فى حين أن الرواية الجيدة إنما هى التى تستند إلى مطلب أخلاقى وتقوم على ضرب من الإيمان أو الثقة . وإذا ارتاب القارىء فى نية الكاتب ، فظن أنه إنما يصدر فى كتابته عن أهوائه ، أو أنه إنما يكتب فى سبيل إشباع أهوائه ، فإن ثقته فى الكاتب لابد من أن تتلاشى ، إذ يتضح له أن العمل الأدبى الذى هو بإزائه لا يخرج عن كونه حلقة فى سلسلة من الأمور الموجهة سلفاً وجهة تحكمية خالصة . . وليس من المعقول مطلقاً أن يضع الأديب بين يدى القارىء عملا فنياً يتطلب منه تسويغ الظلم أو تصويب الاستعباد أو إقرار استغلال الإنسان لأخيه الإنسان . « وقد نستطيع أن نتصور رواية جيدة تكون من تأليف كاتب أمريكى أسود ، حتى لو كانت تفيض بكراهية البيض ، إذ أن ما يدعو إليه من وراء هذه الكراهية إنما هو حرية جنسه . ولما كان كاتب هذه الرواية يهيب بى أن أتخذ منه موقفاً كريماً قوامه الأريحية ، فإننى لن أحتمل — حين أستشعر ذاتى باعتبارها حرية خالصة — أن أبقى فى زمرة مثل هذا الجنس الظالم . وهكذا تجدنى أثور على الجنس الأبيض وعلى نفسى أيضاً بوصفى جزءاً منه ، فلا أملك سوى دعوة سائر الحريات إلى المطالبة بتحرير الملونين . . . وليس فى وسع أحد أن يتطلب منى — فى اللحظة التى أشعر فيها بأن حريتى مرتبطة بحرية غيرى من الناس ارتباطاً وثيقاً

لا تنفصم عراه — أن أستخدم هذه الحرية فى الموافقة على استعباد قوم منهم». وهكذا يخلص سارتر إلى القول بأنه أيا ما كان نوع الأدب الذى يكتبه الأديب، وسواء أكان حديثه يدور حول بعض الأهواء الفردية أم حول مهاجمة بعض الأنظمة الاجتماعية، فإنه لا يمكن أن يكون إلا إنساناً حراً يخاطب أناساً أحراراً، وبالتالى فإن الموضوع الأوحد للأدب إنما هو «الحرية». وما دام الكاتب لا يكتب إلا لقوم أحرار، فإن فن النثر سيظل دائماً أبداً حليفاً لذلك النظام الأوحـــد الذى يكون للكتابة فيه معنى، ألا وهو نظام الديموقراطية. وأى تهديد تتعرض له الديمقراطية، فإنه لابد من أن ينسحب أيضا على فن النثر. وقصارى القول أن من شأن الأدب أن يقذف بصاحبه إلى المعمعة: لأنه ما دامت الكتابة صورة من صور إرادة الحرية، فإن كل من أخذ على عاتقه مهمة الشروع فى الكتابة، سرعان ما يجد نفسه — سواء أراد أو لم يرد — منخرطا فى معركة الحرية، ملتزما بالدفاع عن حريته وحريات الآخرين...»[1]

وهكذا وضع سارتر النثر فى جانب، وشتى الفنون الأخرى من شعر، وتصوير، وموسيقى، ونحت، فى جانب آخر، وكأن الالتزام وقف على الكاتب وحده، أو كأن فى استطاعة باقى الفنون الأخرى أن تستقل عن كل غاية اجتماعية. والحق أن سارتر قد أراد أن يقول لنا إن الأدب فى جوهره نفعى، فليس بدعا أن يقترن بالالتزام والدعوة إلى الحرية، فى حين أن غيره من الفنون إنما هى أقرب إلى التخيل منها إلى التدبر العقلى، فهى أدخل فى باب العواطف والانفعالات منها فى باب المعانى والدلالات، وبالتالى فإنها ليست من «الالتزام» فى شىء. ولا شك أن سارتر كان متأثراً فى فهمه هذا للشعر بالنزعة الرمزية فى الشعر الفرنسى، على نحو ما عبر عنها — بصفة خاصة — الشاعر الفرنسى الكبير رامبو: Rimbaud. ولكن من المؤكد أنه لو اتجه المرء ببصره نحو شعراء من أمثال هيلدرلن، ونوفالس، وت. س. إليوت، وغيرهم

(1) Sartre : «Situations, II» pp. 113—114.

الوجد فى الشعر من المعانى الذهنية والدلالات الميتافيزيقية ما قد يدفعه إلى التقليل من حدة تلك الهوة التى أقامها بين النثر والشعر . والحق أن الفن — سواء أكان نثراً أم شعراً أم تصويراً أم نحتاً أم موسيقى أم غير ذلك — إنما هو فى صميمه لغة رمزية تقوم على طائفة من الأشكال أو الرموز . فليس هناك موضع للقول بأن المصور يهدف إلى اللون فى ذاته ، أو أن الموسيقار يهدف إلى النغم فى ذاته ، أو أن الشاعر يهدف إلى اللفظ فى ذاته ، وإنما لابد من التسليم بأن ألوان رنوار تحمل دلالات ، وأن موسيقى بيتهوفن تنطوى على معان ، وأن قصائد إليوت عامرة بالأفكار . ومهما كان من أمر تلك التفرقة الحاسمة التى أقامها سارتر بين النثر من جهة ، وغيره من الفنون الأخرى من جهة أخرى ، فستظل الفنون جميعاً لغات رمزية تتنوع أساليبها ، وتتعدد أشكالها ، ولكنها تتفق جميعاً فى كونها تعبر عن العمليات الدينامية لحياتنا الباطنية ، وأنها تقوم بجهد تركيبى هائل من أجل تزويدنا بنوع جديد من الحقيقة ، ألا وهى حقيقة الأشكال الخالصة ، لا الأشياء التجريبية . ومن هنا فإن لكل عمل فنى بناء ذهنيا يكشف عن ضرب من ضروب « المعقولية » ، ألا وهى معقولية « الصور » أو « الأشكال » ولو أن سارتر فهم ما فى الفن من « لغة رمزية » لما تورط فى استبعاد فنون كالشعر والتصوير والموسيقى من دائرة الالتزام ، بحجة أنها مجرد وسائل فى خدمة المتعة الجمالية الخالصة ، دون أن تكون لها أدنى دلالة معنوية أو فكرية !

وأخيراً قد يحق لنا أن نقف وقفة قصيرة عند مذهب سارتر فى الجمال ، لكى نقارن بينه وبين مذهب برجسون . وهنا نجد أن سارتر قد فرق — كما فعل برجسون من قبل — بين مستوى الحلم ومستوى الفعل ؛ ولكن على حين أن برجسون قد ربط الخبرة الجمالية بالواقع ، نجد أن سارتر قد ربط الجمال باللاواقعى l'Irréel . وآية ذلك أن « الواقعى » — فى رأى سارتر — لا يمكن أن يكون « جميلا » على الإطلاق ، بل إن الجمال صبغة خاصة تخلع على الموضوع ضرباً من « اللاواقعية » . وأنت حين تنظر إلى أى موضوع

من الموضوعات — من وجهة نظر جمالية — فإن هذا الموضوع سرعان ما يكف عن الوجود فى العالم الواقعى باعتباره شيئا يشغل حيزا فى المكان ، وبالتالى فإنك لا تعود تهتم به بوصفه موضوعاً نفعيا ذا قيمة عملية . ومعنى هذا أن الموضوع يصبح عندئذ كما لو كان متخفيا وراء ذاته ، ومن ثم فإنك لا تعود تقوى على لمسه ، وكأنما هو قد أصبح دون متناولك ، فلم يعد فى وسعك سوى أن تستشعر بإزائه ضرباً من الإحساس الأليم بالعجز عن إخضاعه لمقاصدك . والحق أن الجمال — فى نظر سارتر — إنما ينتمى إلى عالم آخر هو عالم « المخيلة » ، على نحو ما يكشف لنا عنه « الإبداع الفنى » . وليس « الإبداع » سوى تلك القوة البشرية التى تظهرنا على طبيعة « الوعى » باعتباره مصدرا لذلك « العدم » أو « اللاوجود » الذى تفرزه الحرية وتغلف به الوجود الخارجى . وحينما يقرر سارتر أن الإنسان يقحم على العالم كلا من الخيال والفن ، فإنه لا يعنى بذلك أن ثمة عالماً علويا يصدر عنه الإبداع الفنى ، بل هو يعنى أن الموضوع الجمالى إنما يستدرجنا إلى عالم « لا واقعى » ، دون أن تكون هناك سماء أفلاطونية يحيا فيها مثال الجمال !

. . . « إن السيمفونية — فيما يقول سارتر — تتجلى أمامنا باستمرار باعتبارها انفلاتا مستمراً ، أو غياباً مستديماً . . . ولكن ، حذار من أن تتوهم أنها توجد فى عالم آخر ، كما لو كانت تحيا فى سماء معقولة . أجل ، فهى لا توجد مثلا كالماهيات ، خارج الواقع ، أو خارج الوجود ، وأنا من جهة أخرى لا أسمعها فى الواقع مطلقاً ، وإنما أنا أنصت إليها فى عالم الوهم أو الخيال فقط . . » وإذن فإن إدراك الجمال — فى نظر سارتر — لابد من أن يستند إلى « التخيل » ، كما أنه لا يمكن أن يتحقق إلا فى عالم « لا واقعى » . ولعل هذا هو السبب فى حرص سارتر على ربط الخبرة الجمالية بالوعى والحرية والتخيل والقدرة على الملاشاة أو إفراز العدم . . ! الخ .

. . . لقد كان برجسون يقول إن « الجميل » ينأى بنا عن مستوى « النافع » ، ولكنه لم يذهب مطلقاً إلى القول بأن « الجميل » يقتادنا إلى

« اللاواقعى » . وهكذا بقى « الموضوع الجمالى » عند برجسون سبيلا فذا للوصول إلى « الوجود » بينما راح سارتر يقرر أن العيان الفنى نفسه لا يخرج عن كونه فعلا من أفعال ذلك « الوعى » الذى يبث اللاكينونة وينفث العدم فى أرجاء الوجود ! وما دام التخيل فعلا حراً يصنع الجمال ، فسيظل الموضوع الجمالى رفضاً للواقع ، وتعليقاً للوجود الحقيق ، وانفلاتاً مستمراً من عالم الكينونة . وعلى حين أن برجسون كان يعد « الحدس » الفنى بمثابة حركة واعية تنقلنا من « الرمز » إلى « الواقع » ، أصبح سارتر يقرر أن كل عمل فنى إنما هو فى جوهره إحالة إلى « اللاواقع » ! وسيكون علينا أن ندرس هيدجر لكى نعرف كيف أن العمل الفنى « شىء » ، بكل ما لهذه الكلمة من « معنى » ، وكيف أن الجمال لا يعنى « التخيل » أو « اللاواقع » كما وقع فى ظن سارتر !

# الفن حقيقة وشعر

مارتن هيدجر

# الفصل العاشر

## فلسفة الفن عند هيدجر

ليس بين المفكرين المعاصرين فيلسوف اتهم بالصعوبة والتعقيد ، ووصمت فلسفته بالجفاف والاغراب ، قدر ما اتهم مارتن هيدجر Martin Heidegger ( المولود سنة ١٨٨٩ ) زعيم الوجودية الألمانية . ولئن كان هيدجر قد أعلن مراراً سخطه على الوجودية الفرنسية المعروفة — خصوصاً على نحو ما عبر عنها جان بول سارتر Sartre — إلا أننا لا نعدم لدى كل من الفيلسوفين الكبيرين اتجاهاً واحداً نحو فهم الكينونة العامة من خلال الوجود الانسانى . فليس ثمة اختلاف كبير — من حيث المنهج — بين كل من هيدجر وسارتر ، ما دام كل منهما إنما يريد من وراء دراسته للحقيقة البشرية الوصول إلى الحكم على الوجود بما هو موجود ، أعنى فهم الكينونة العامة فهما وجوديا صحيحا .

هذا إلى أن كلا من هيدجر وسارتر قد عمد إلى استخدام « منهج الظواهر » Phenomenological Method فى دراسته للحقيقة البشرية ، فكان بذلك تلميذاً مخلصاً للفيلسوف الألمانى الكبير ادموند هوسرل Edmund Husserl ( المتوفى سنة ١٩٣٨ ) الذى كان ينادى بضرورة دراسة وقائع الفكر والمعرفة دراسة وصفية خالصة ، بوصفها ظواهر معاشة نعانيها فى باطن شعورنا .

وسنرى فيما يلى كيف حاول هيدجر تطبيق هذا المنهج على « الظاهرة الفنية » ، فلم يتجه نحو دراسة شخصية الفنان ، أو عملية الابداع الفنى ، بل هو قد مضى مباشرة إلى « العمل الفنى » محاولا وصفه باعتباره « ظاهرة معاشة » .

وقبل أن نخوض فى عرض فلسفة هيدجر فى الفن ، نرى لزاما علينا أن نشير إلى ما فى هذه الفلسفة من اصطلاحات فنية دقيقة قد تعسر ترجمتها أحيانا

إلى أية لغة أجنبية . وهذا هو العائق الكبير الذى اصطدم به معظم مترجمى هيدجر ، حتى لقد اضطروا فى كثير من الأحيان إلى ابتداع ألفاظ هجينة غير مألوفة كانت هى المسئولة إلى حد كبير عن تعقيد فكر هيدجر . . . ولكننا لا نرى مانعا من عرض آراء هيدجر فى الفن ، دون التقيد بالمصطلحات الخاصة التى اصطنعها فى التعبير عن تلك الآراء ، فإن المهم هو الإخلاص لروح هذه الفلسفة ، لا التمسك ببعض المفاهيم الفلسفية الضيقة .

وقد عنى هيدجر بدراسة الفن فى مواضع متفرقة من إنتاجه الفلسفى ، ولكنه وقف على دراسة « الظاهرة الفنية » مبحثا خاصا فى كتابه المسمى « متاهات » : Holzwege ، فقدم لنا فى هذا الكتاب صفحات رائعة أطلق عليها اسم « الأصل فى العمل الفنى » ، وعرض فيها لدراسة مقومات « الموضوع الجمالى » . وسيكون رائدنا فى هذا الفصل أن نستعرض الخطوط الرئيسية لهذه الدراسة ، مهتمين على وجه الخصوص بتحديد معالم فلسفة هيدجر فى الفن ، دون التوقف عند التفاصيل الجزئية أو المشكلات الخاصة ، عما قد لا يتسع له المجال فى هذه العجالة القصيرة .

ويبدأ هيدجر دراسته بالبحث عن الأصل فى « العمل الفنى » ، فيقول إن الرأى الذى قد يتبادر إلى أذهاننا لأول وهلة أن « الفنان » نفسه هو الأصل فى « العمل الفنى » . والحق أن الناس يجمعون على القول بأن نشاط الفنان هو الأصل فى ظهور شتى الآثار الفنية التى تضمها المتاحف والمعارض والمكتبات . ولكننا مع ذلك لا نحكم على الفنان إلا بالرجوع إلى أعماله الفنية ، لأننا موقنون بأنه « هيهات لنا أن نحكم على الصانع ، ما لم ننظر إلى صنيعة يده » ، فالعمل الفنى هو وحده الذى يجعل من الفنان أستاذا فى حرفته ، بحيث قد يحق لنا أن نجعل من « العمل الفنى » معيارا للحكم على « الفنان » . ومن هنا فإن هيدجر يقرر أنه ليس يكفى أن نقول إن الأصل فى العمل الفنى هو الفنان ، بل لابد أيضا من أن نضيف إلى ذلك أن الأصل فى الفنان إنما هو العمل الفنى! ولكننا ما نكاد نتحدث عن هذا التبادل القائم بين « الفنان » و « العمل

الفنى » ، حتى نجد أنفسنا بإزاء حد ثالث قد يكون هو الأصل الذى صدر عنه الحدان السابقان ، ألا وهو « الفن » نفسه ! فهل نقول بأن « الفن » هو الأصل فى « الفنان » و « العمل الفنى » على السواء ؟ . . هذا مايرد عليه هيدجر بقوله : إن « الفن » لفظ لايخرج عن كونه مفهوما مجردا نشير به إلى مجموعة من الوقائع المشخصة ، ألا وهى الأعمال الفنية والفنانون . . ولولا تلك الوقائع المشخصة التى نلتقى بها فى عالم الواقع حينما نشهد أعمالا فنية ، ونلتقى بأفراد من الفنانين ، لما كان فى وسعنا أن نتحدث عن « الفن » أصلا . . .

بيد أنه إذا صح أننا لا يمكن أن نفهم « الفن » ، اللهم الا ابتداء من « العمل الفنى » ، فإن من الصحيح أيضا أنه هيهات لنا أن نفهم « العمل الفنى » اللهم إلا إذا فهمنا أولا ماهية « الفن » . وإلا ، فكيف لنا أن نحكم بأننا بإزاء « أعمال فنية » بمعنى الكلمة ، ان لم نكن نعرف من قبل ماذا عسى أن يكون « الفن » ، أو ما هى — على وجه التحديد — ماهية « الحقيقة الفنية » ؟ ولكن ، أليس فى هذا « دور » بالمعنى الذى فهمه الشاعر العربى حينما قال :

مسألة الدور غدت بينى وبين من أحب
لولا مشيبى ما جفت لولا جفاها لم أشب !

فكيف نقول إذن بأن « العمل الفنى » هو الأصل فى فهمنا للفن ، لكى نعود فنقول إن « الفن » هو الأصل فى فهمنا للعمل الفنى ؟ . . . ان العقل السليم ليملى علينا هنا أن نعمل على تجنب مثل هذا « الدور » ، بأن نقول مثلا إن ماهية الفن إنما تنكشف لنا عن طريق عملية التأمل المقارن التى نوازن فيها بين الأعمال الفنية المختلفة ، لكى ننتزع منها بعض السمات المشتركة أو الخصائص العامة . ولكن ، كيف نعرف مقدما أن تلك « الأشياء » التى نتأملها ونوازن بينها هى بالفعل « أعمال فنية » بحق ، إذا كنا لا نعرف سلفا ما هو « الفن » ؟ . . . وأما إذا قيل إن فى وسعنا عن طريق بعض المفاهيم العقلية العليا أن نحدد ماهية الفن ، كان رد هيدجر على هذا الزعم أنه من المستحيل استخلاص ماهية الفن بالاستناد إلى بعض المبادىء الأولية السابقة .

وإذن فلا مفر لنا من قبول هذا « الدور » ، ما دام من العبث أن نحاول فهم « العمل الفنى » ابتداء من بعض المفاهيم السابقة ، وما دام من الضرورى لنا فى الوقت نفسه أن نكشف عن ماهية « الفن » فى صميم « العمل الفنى » نفسه . ولهذا فإن هيدجر يدعونا إلى الكشف عن ماهية « الفن » ، بالرجوع إلى « العمل الفنى » القائم بالفعل فى عالم الواقع ، وكأن كل مهمة عالم الجمال إنما هى توجيه الأسئلة إلى « العمل الفنى » من أجل الوقوف على حقيقة « وجوده » أو طبيعة « كينونته » الخاصة .

إننا جميعا — فيما يقول هيدجر — لنعرف الكثير من الأعمال الفنية ، فنحن نشاهد نماذج عديدة منها فى الميادين العامة ، والكنائس ، والمنازل . . الخ . هذا إلى أن الآثار الفنية المختلفة التى خلفتها لنا العصور السالفة ، أو التى أبدعتها أيدى الشعوب العديدة ، مودعة فى المتاحف التى نزورها فليس من العسير علينا أن نلتقى بها أو أن نمعن النظر فيها . وحسبنا أن نتأمل هذه الأعمال الفنية فى صميم وجودها الخارجى ، دون التأثر بأية فكرة سابقة ، لكى نتحقق من أن هذه الأعمال معروضة بشكل قد لا يختلف كثيرا عما تعرض به باقى الأشياء . فاللوحة — مثلا — معلقة على جدار البيت ، كما تعلق القبعة أو بندقية الصيد ! وليس ما يمنعنا من أن ننقل اللوحة من مكان إلى آخر ، كما حدث مثلا بالنسبة إلى لوحات الكثير من المصورين ، ممن طافت آثارهم الفنية بمعظم بلاد العالم . وفى هذه الحالة إنما تشحن الآثار الفنية فى قطارات أو طائرات كما تشحن جذوع الشجر أو أكياس الفحم ! وإذن فقد لا نجانب الصواب إذا قلنا إن الأعمال الفنية هى — فى جانب منها ـ مجرد « أشياء » .

وهنا قد يقال إن فى مثل هذه النظرة إلى « العمل الفنى » حكما خارجيا مبتذلا على إنتاج الفنان ، وكأننا ننظر إلى « العمل الفنى » نظرة خادم المتحف الذى يقوم بتنظيفه ، أو نظرة التاجر الذى يقوم بشحن الآثار أو نقلها من مكان إلى آخر . وإنما تكون نظرتنا إلى « العمل الفنى » نظرة صائبة حينما نحكم عليه من وجهة نظر « المتذوق » الذى يعيش « الخبرة الجمالية » ويعانيها فى قرارة نفسه . ولكننا لو نظرنا إلى « العمل الفنى » من وجهة نظر المتذوق الذى

يعانى « خبرة جمالية » ، فإننا مع ذلك لن نستطيع أن نغفل جانب « الشيئية » فى العمل الفنى . وآية ذلك أن فى النصب التذكارى حجارة ، كما أن فى اللوحة أصباغا لونية ، أو كما أن فى السمفونية ذبذبات صوتية ... الخ . وربما كان فى استطاعتنا أن نقول — بمعنى ما من المعانى — إن النصب التذكارى ماثل فى الحجارة ، كما أن اللوحة ماثلة فى الألوان ، أو كما أن السمفونية كامنة فى الذبذبات الصوتية ، وهلم جرا .

بيد أن البعض قد يعترض علينا بقوله : إنه لا موضع للحديث عن « شيئية » العمل الفنى : فإن العمل الفنى ليس « شيئا » كباقى الأشياء التى نلتقى بها فى تجربتنا العادية ، بل هو « شىء » من نوع خاص ، أو هو شىء مكتمل ينطق بلغة نوعية خاصة تعزله عن كل ما عداه من « أشياء » . ولاريب ، فإن « العمل الفنى » يحدثنا بلغة (قابلة للفهم) عن شىء آخر غير ما يفصح عنه ظاهره ، وكأنما هو « تشبيه » أو « رمز » أو « تمثيل » . فالعمل الفنى — بهذا المعنى — موضوع خاص ينقل إلينا بطبيعته شيئا آخر غير « الواقعة المصنوعة » أو « الشىء المتحقق » . وهيدجر يلاحظ أن مفهوم « الرمز » أو « التشبيه » أو « التمثيل » إنما هو الاطار التقليدى الذى طالما انحصر فى نطاقه تصورنا للعمل الفنى . ولكنه يلفت أنظارنا إلى أن الجانب الشيئى فى العمل الفنى إنما هو ذلك الجانب الخصب الذى يكشف لنا عما ينطوى عليه العمل من وحدة فنية . فالشيئية هى بمثابة الدعامة المتينة التى تستند إليها مقومات « العمل الفنى » باعتباره موضوعا حسياً . وربما كانت كل حرفة الفنان إنما تنحصر ـ على وجه التحديد ـ فى ايجاد « شيئية » العمل الفنى ، أعنى فى خلق ذلك « الموضوع الجمالى » الذى يستأثر بادراكنا الحسى من خلال حقيقته المادية المباشرة . ولهذا فإن هيدجر يتوقف طويلا عند دراسة « العمل الفنى » من حيث هو « شىء » ، حتى يكشف لنا عما فى « الموضوع الجمالى » من « شيئية » أو « واقعية » .

وهنا يتساءل هيدجر ماذا عسى أن يكون « الشىء » ؟ ويرد هيدجر على هذا التساؤل فيقول إن أول مفهوم للشىء هو أنه « الجوهر » الذى يتصف ببعض

« الأعراض » أو « الصفات » .فالشيء هو « النواة » التي تتجمع حولها بعض الخصائص أو السمات ، أو هو « الموضوع » الذي يمكن أن تحمل عليه بعض الصفات أو المحمولات . وهذا هو السبب في أن اللغة اليونانية ( ومن بعدها اللغة اللاتينية ) قد فهمت « العبارة » على أنها مركبة دائما من « موضوع » و « محمول » : فالموضوع هو « الجوهر » ، والمحمول هو « الصفات » أو « الأعراض » التي يمكن أن تنسب إلى هذا الموضوع .

ونظرا لأن الفكر الغربي قد تصور بناء « الشيء » على غرار تركيب « القضية البسيطة » ، فقد وقع في ظنه أن كل ما في الوجود انما هو « جواهر » تتصف ببعض « الكيفيات » أو «الصفات » وهكذا أصبح « الشيء » في نظر الفكر الغربي مجرد « حامل » لبعض الكيفيات أو الصفات ، وكأن ليس للشيء أية كينونة خاصة تعبر عما فيه من تلقائية وباطنية ، وكثافة .

ولكننا ما نكاد نزيح من أمام وجوهنا هذا النقاب الفكري المعتم الذي يفصلنا عن « الأشياء » ، لكي نراها وجها لوجه ، في صميم حضورها المباشر ، حتى نجد أنفسنا بازاء فهم جديد « للشيء » ، ألا وهو الفهم القائل بأن « الشيء » هو « الموضوع القابل للادراك » . فالشيء هو ذلك « الموضوع » الذي يولد لدينا بعض الاحساسات ، أو هو على الأصح تلك « الوحدة » التي تأتلف من « مجموعة » أو « كثرة » من « المعطيات الحسية » .

ولكن ، على حين أن التفسير الأول للشيء قد جعل من « الأشياء » ظواهر بعيدة عنا كل البعد ، نجد أن هذا التفسير الثاني للشيء قد جعل من « الأشياء » ظواهر قريبة منا كل القرب ، وكأنما هي مجرد « أحاسيس » باطنة في صميم شعورنا .

ومن هنا فقد ظهرت الحاجة إلى تفسير ثالث يتفادى ما في التفسيرين الأولين من إفراط وتفريط ، وبالتالي فقد عرف البعض « الشيء » بأنه « المادة المتشكلة » التي تحمل « صورة معينة » . وليس من شك في أن ما يخلع على « الشيء » صلابته ، وكثافته ، وتماسكه ، انما هو « ماديته » . فالشيء هو تلك

« المادة المعيشة » التي اكتسبت « صورة » أو « مظهرا » خارجيا . وهذا الفهم الجديد « للشيء » باعتباره ثمرة لامتزاج « المادة » و « الصورة » انما هو الفهم الذي يتلاءم — فيما يبدو — مع طبيعة الموضوعات التي نلتقي بها في تجربتنا العادية ، سواء أكانت موضوعات طبيعية أم موضوعات صناعية .

ولم يلبث علماء الجمال أن طبقوا هذا المفهوم على « العمل الفني » أيضا ، فأصبحوا يتحدثون عن صورة « العمل الفني » ومادته ، أو مضمونه وشكله ، وكأن «العمل الفني» هو مجرد « مادة » قد اكتسبت « صورة » ، أو مجرد « شيء » قد اتحد فيه « شكل » و « مضمون » !

وهنا يقدم لنا هيدجر مقارنة سريعة بين « الموضوع النفعي » و « العمل الفني » ، لكي يبين لنا كيف أن مفهوم « الصورة والمادة » انما يصدق بصفة خاصة على « الموضوع النفعي » ، لا على « العمل الفني » . فالصورة — مثلا — بالنسبة إلى الاناء أو الكأس أو الفأس ( أو ما شاكل ذلك من موضوعات ) انما هي التي تحدد تنظيم المادة التي ستستخدم في صناعة « الموضوع النفعي » . ومعنى هذا أن الاستعمال المحدد الذي سيصنع من أجله هذا الموضوع أو ذاك انما هو الذي يفرض على الصانع منذ البداية الطريقة التي سيتم على نحوها التحام الصورة بالمادة في هذا الموضوع . فليست «المنفعة» مفهوما دخيلا على « الأشياء المصنوعة » ، كؤوسا كانت أم أواني أم أحذية أم غير ذلك ، وانما « المنفعة » باطنة منذ البداية في صميم عملية «صناعة» أمثال هذه الأشياء . وهذا هو السبب في أن « الموضوع النفعي » لابد من أن يتخذ صورة « نتاج صناعي » قد تم انتاجه لتحقيق غاية من الغايات . وبهذا المعنى يمكننا أن نقول إن المادة والصورة — من حيث هما عاملان محددان للموجود — انما تكمنان في باطن ماهية « الشيء المصنوع » . وما دام « الموضوع النفعي » قد جُعِلَ للاستعمال ، فان من الطبيعي أن تكون الغاية المرادة من استعماله هي الأصل في تنظيم مادته وتشكيلها على هذا النحو أو ذاك . وفي هذا يختلف « الموضوع الصناعي » عن « الموضوع الطبيعي » : فان للأول منهما «صبغة نفعية » هي التي تتحكم في علاقة

صورته بمادته ، فى حين أن للثانى منهما « صبغة عفوية » تعبر عن ارتباط صورته بمادته ارتباطا تلقائيا صرفا .

والواقع أن « الموضوع الصناعى » — فى نظر هيدجر — انما يحتل مركزا وسطا بين « الشىء الطبيعى » من جهة ، و « العمل الفنى » من جهة أخرى ، فهو يشبه من جهة « الشىء الطبيعى » : لأنه يبدو أمامنا كحقيقة شيئية لها مظهر خارجى ، وهو يشبه من جهة أخرى « العمل الفنى » : لأنه نتاج صناعى قد حققته اليد البشرية . ولكن هناك فارقا كبيرا بين قطعة الجرانيت التى تحتل مكانها فى الطبيعة باعتبارها شيئا صلبا كثيفا مكتفيا بذاته ، وذلك الفأس الذى يستخدمه الفلاح فى حرث الأرض ، بوصفه أداة خاصة تحقق غرضا معينا . ومعظم « الأشياء » التى تحيط بنا فى حياتنا اليومية العادية انما هى « موضوعات صناعية » نستخدمها لتحقيق بعض الأغراض . فنحن محاطون من كل صوب بآلات وأدوات هى ما أصبحنا نسميه باسم « الأشياء » ، وإن كنا بازاء « أشياء صناعية » لا تتمتع بأية تلقائية أو أى اكتفاء ذاتى ، كما هو الحال بالنسبة إلى « الأشياء الطبيعية » . وعلى حين أن « العمل الفنى » يشبه « الموضوع الصناعى » من حيث إنه وليد الانتاج البشرى ، نجد أن للعمل الفنى من « الحضرة » و « الاكتفاء الذاتى » ما يجعله أقرب إلى « الشىء الطبيعى » منه إلى « الموضوع الصناعى » . والظاهر أن الانسان أميل إلى تصور جميع « الأشياء » على غرار « الموضوعات الصناعية » ، بدليل أنه يطبق مفهوم « الصورة والمادة » على « الأعمال الفنية » و « الأشياء الطبيعية » على حد سواء . فليس بدعا أن نرى الكثير من علماء الجمال يتجاهلون ما فى « العمل الفنى » من « شيئية » طبيعية تلقائية ، لكى يجعلوا منه مجرد « موضوع صناعى » قد تم انتاجه لتحقيق بعض الأغراض . ولكن المهم أن « الموضوعات الصناعية » هى أقرب « الأشياء » إلينا ، فضلا عن أنها تحتل مركزاً وسطا بين « الأشياء الطبيعية » و « الأعمال الفنية » . فلا بأس اذن من أن نحاول فهم طبيعة « العمل الفنى » ابتداء من فهمنا لطبيعة « الموضوع النفعى » ( أو الصناعى ) .

وهنا يحاول هيدجر أن يكشف لنا عن طبيعة « النتاج الصناعى » أو « الموضوع النفعى » ، فنراه يضرب لنا مثلا لذلك بزوج الأحذية الذى تضعه فى قدمها أية فلاحة تعمل فى الحقل . وليس من شك فى أن الفلاحة التى تؤدى عملها فى الحقل قلما تفكر فى الحذاء الذى تلبسه ، فضلا عن أنها لا تكاد تنظر إليه أو تشعر به . وكل ما فى الأمر أنها تستعمل الحذاء فى سيرها ووقوفها ، دون أن يخطر على بالها أن تتأمله أو أن تلاحظه . ومعنى هذا أن كل « وجود » الحذاء إنما ينحصر فى « فائدته » أو « استعماله » . وما دام الحذاء صالحا للاستعمال ، فان « صلابته » تجعل منه « موضوعا نافعا » تستطيع الفلاحة أن تضعه فى قدمها أثناء سيرها فوق الأرض . ولهذا فاننا نقول إن « فائدة » النتاج الصناعى ليست سوى نتيجة « لصلابته » . وحينما يجىء « الاستعمال » فيستهلك « الموضوع النفعى » ، أو يقلل من « فائدته » ، أو ينتقص من « صلابته » ، فإننا نقول عن هذا الموضوع إنه لم يعد « نافعا » وبالتالى فإنه لم يعد سوى « مجرد شىء » . والسبب فى ذلك أن كل « وجود » الموضوع النفعى إنما يتمثل — كما قلنا — فى « فائدته » ، بحيث ان « أصل » هذا الموضوع لينحصر فى عملية « صناعته » ، أعنى فى العملية التى استطعنا بمقتضاها أن نفرض « صورة » معينة على « مادة » بعينها .

فإذا ما نظرنا الآن إلى أى « عمل فنى » ( وليكن مثلا لوحة المصور فان جوخ التى تمثل زوجا من الأحذية ) ألفينا أن هذا العمل لا يخرج عن كونه « نتاجا » أو « شيئا مصنوعا » . ولكن ، على حين أن « صناعة » الموضوع النفعى تختفى فيه ، ما دام كل وجوده إنما ينحصر فى استعماله ، نجد أن « عملية إبداع » الموضوع الجمالى تظل ماثلة فيه ، وكأن كل « وجود » العمل الفنى إنما ينحصر فى « حضوره » أو « وجوده الجمالى » ونحن نعرف كيف أنه كلما كان « الموضوع النفعى » سهل الاستعمال ، قلت ملاحظتنا له ، بدليل أننا نستخدم فى حياتنا العادية الكثير من الأدوات ، دون أن نفكر فيها أو نتوقف عندها . وأما بالنسبة إلى « العمل الفنى » فإننا نتوقف عند « وجوده » باعتباره « موضوعا جماليا » ، أو « واقعة متحققة » ، وبالتالى فإننا نرى فيه « حضرة فنية » نتأملها لذاتها ، ونحكم عليها بغض النظر عن « فائدتها » أو « منفعتها » .

ولئن كان كل من المثال والبناء يستخدم فى إنتاجه الصخر أو الحجارة ، إلا أن الأول منهما لا يريد للحجارة أن تختفى فى طوايا عمله الفنى ، بل هو يريد لها أن تفصح عن كل ما تنطوى عليه من دلالات جمالية . وعلى العكس من ذلك ، نجد البناء يستخدم الحجارة ، وكأنما هو يستهلكها ، لأنه لا يريد لها سوى أن تصبح عنصرا صلبا يندمج فى بناء متين ، دون أن يكون له وجوده المستقل .

وكذلك الحال بالنسبة إلى المصور ، فإنه يستعين بمجموعة من الألوان ، ولكنه لا « يستهلك » هذه الأصباغ اللونية ، بل هو يريد أن يصل بها إلى أعلى درجة من درجات نصوعها . ولا يختلف حال الشاعر عن حال غيره من الفنانين : فإنه يستعين هو الآخر بالكلمات أو الألفاظ ، ولكنه لا يتكلم كأولئك الذين يتكلمون أو يكتبون فى الحياة العادية المبتذلة ، فإن هؤلاء يستهلكون الألفاظ بالضرورة ، فى حين أن الشاعر يستخدم « اللفظ » لكى يخلق منه « قولا » ، أعنى أنه لا يستعين بالكلمات كمجرد أدوات ، بل هو يبرز كل ما فى « الكلمة » من « عمق » و « كثافة » و « دلالة » . وإذن فإن « العمل الفنى » ليس مجرد « ناتج صناعى » نحكم عليه بالنظر إلى مدى تلاؤم صورته مع مادته ، وإنما هو — على حد تعبير هيدجر — « كائن متفتح يخفق تحت وقع وجوده باعتباره عملا مبدعا » .

ولنعد مرة أخرى إلى لوحة فان جوخ Van Gogh التى صور لنا فيها حذاء الفلاح ، لنرى ما الذى جعل من هذه اللوحة عملا فنيا يختلف عن أى إنتاج صناعى آخر . . . إننا هنا بإزاء حذاء ضخم لا يحيط به شىء ، ولا يبدو خلفه أى طريق أو أية قطعة من الأرض . ولكننا مع ذلك لو أمعنا النظر إلى الجزء الداخلى من هذا الحذاء ، لاستطعنا أن نلمح آثار الإعياء مرسومة عليه . ولو أننا نظرنا إلى ثقل الحذاء وصلابته ، لأمكننا أن ندرك أنه حذاء فلاح يشق طريقه كل يوم عبر الحقول بخطى نشيطة أكيدة . وأما نعل الحذاء فإنه يحمل آثار التربة الدسمة الرطبة ، وكأنما هو يشير إلى ذلك الطريق الموحش الذى يضرب فيه الفلاح مساء كل يوم عند عودته إلى بيته .

ولا ريب أن المصور الذى رسم لنا هذا الحذاء لم يكن يريد من ورائه أن يضع بين أيدينا مجرد صورة لموضوع نفعى يستخدمه الفلاح فى عمله ، بل هو قد أراد أن يعبر من خلال هذه الصورة عن نداء الأرض الصامت ، وقلق الفلاح فى بحثه عن الطعام ، وسروره بالبقاء والانتصار على الحاجة ، وقشعريرته بإزاء الموت الذى يتهدد كل حى .. الخ . وحسبنا أن نضع أنفسنا وجها لوجه بإزاء لوحة فان جوخ لكى نستمع إلى حديث هذا الموضوع المعين الذى اعتدنا فى حياتنا العملية أن نستخدمه ، دون أن يخطر على بالنا يوما أنه يستطيع أن يحدثنا عن شيء آخر غير فائدته أو منفعته أو استعماله .

وهنا قد يقول معترض إننا نخلع على اللوحة صفات ليست فيها ، لأننا نسقط على العمل الفنى أحاسيسنا الخاصة ومشاعرنا الذاتية . ولكن هيدجر يرد على هذا الاعتراض بقوله إن لوحة فان جوخ ليست « عملا فنيا » إلا لأنها قد كشفت لنا على وجه التحديد عن «حقيقة» الحذاء الذى اعتدنا أن نستخدمه ، دون أن نقف على صميم «كينونته » . فليست لوحة فان جوخ سوى منفذ أو « فتحة » ( إن صح هذا التعبير ) نطل منها على « حقيقة » أمر ذلك الحذاء الذى يلبسه الفلاح ! وحينما يقول هيدجر إن العمل الفنى هو بمثابة تفتح للوجود أو انكشاف للحقيقة ، فهو يعنى بذلك إن ما يسجله الموضوع الجمالى إنما هو أولا وبالذات إشعاع الحقيقة عبر الموجود الذى يصوره الفنان . ومن هنا فإن هيدجر يتخلى عن قيمة « الجمال » التى اعتاد الفلاسفة نسبتها إلى « العمل الفنى » ، لكى ينسب إليه قيمة « الحقيقة » ، على نحو ما يدل عليها الأصل الاشتقاقى لهذه الكلمة فى اللغة اليونانية . و « الحقيقة » عند اليونان إنما هى تفتح الموجود حين يتكشف من حيث هو كذلك .

ولكن ، هل يكون معنى هذا أن هيدجر يعود بنا من جديد إلى النظرية الجمالية القديمة التى كانت ترى فى الفن مجرد محاكاة للواقع ، أو مجرد نقل عن الطبيعة ؟ .. هذا ما يرد عليه هيدجر بالنفى القاطع ، فإن « العمل الفنى » لم يكن فى يوم من الأيام مجرد صورة طبق الأصل من الواقع . ولئن كان الكثيرون

ما زالوا يظنون أن ماهية الحقيقة إنما تكمن فى التطابق مع الوجود الخارجى ، إلا أن هيدجر لا يفهم « الحقيقة » بهذا المعنى حينما يقول إن مهمة الفن هى الكشف عن حقيقة الموجود . وإلا ، فهل تكون لوحة « حذاء الفلاح » التى رسمها فان جوخ « عملا فنيا » لمجرد أن صاحبها قد نجح فى محاكاة صورة حذاء من الأحذية التى يلبسها الفلاحون عادة فى أقدامهم ؟ أو بعبارة أخرى هل تكون هذه اللوحة مجرد نقل عن الواقع وكأن كل ما استطاع المصور أن يفعله هو أنه أحال « الواقع » إلى ناتج صناعى » عن طريق ما لديه من قدرة فنية على الإنتاج ؟ أم هل نقول إن المصور لا ينقل موضوعا جزئيا بعينه ، بل هو يقدم لنا الماهية العامة للشىء ؟ وإذا صح هذا الفرض الأخير ، فأين يجد الفنان تلك « الماهية العامة » التى يحرص على مطابقتها فى عمله الفنى ؟ وماذا عسى أن تكون — مثلا — تلك « الماهية » التى يتطابق معها المعبد اليونانى ؟ بل منذا الذى يستطيع أن يزعم أن بناء مثل هذا المعبد قد شيد على مثال « المعبد » بصفة عامة ؟ . . .

ولكن ، على الرغم من كل هذه الاعتراضات ، فإن هيدجر لا يرى حرجا فى أن يقول بأن من شأن العمل الفنى أن يزيح النقاب — على طريقته الخاصة — عن « حقيقة » وجود الموضوع . ومعنى هذا أنه لا بد لحقيقة الموجود ( أو الموضوع ) من أن تتجلى عبر العمل الفنى . وإنما تقاس عظمة الأعمال الفنية بقدرة الفنان على الاختفاء وراء عمله ، وكأنما هو مجرد مرحلة عابرة يجتازها العمل فى سبيله إلى التفتح أو الانكشاف . وهذا هو السبب فى أن العمل الفنى الماثل إنما يبدو أمامنا بصورة الحقيقة المتكاملة المكتفية بذاتها ، وكأنما هو عالم قائم بذاته ، مستغن عن كافة العلاقات . وينظر المرء إلى مثل هذا « العمل » فلا يلمح فيه سوى « حضرة فنية » تكشف باشعاعها الخاص عن « حقيقة » ظلت — حتى تلك اللحظة — مطوية فى ظلام دامس . ولما كانت « الحقيقة » إنما هى دائما « حقيقة » الوجود ، فإن « العمل الفنى » لا بد من أن يدنو بنا من « الوجود » .

وهنا يتوقف هيدجر عند تحليل مفهوم « الحقيقة » ، لكى يبين لنا أنه لا مناص للعمل الفنى من أن يتخذ صورة « تفتح » أو « انكشاف» للوجود ، وكأن « الحقيقة » تظهر من مكمنها على يد الفنان ، لكى تتجلى على صورة « حضرة فنية » . ولا قيام للعمل الفنى ، اللهم إلا إذا امتدت جذوره فى أعماق الطبيعة ، بحيث يبدو وكأنما هو ينبثق من الأرض . ولكن العمل الفنى لا بد فى الوقت نفسه من أن يظهر على صورة عالم يخلقه الفنان ، ويثبت دعائمه فوق الأرض . ويضرب هيدجر مثالا لذلك فيقول إن المعبد اليونانى يفتح أمامنا عالما بأكمله ، ولكنه فى الوقت نفسه يوطد دعائم هذا العالم فوق أرض بعينها تبدو لنا وكأنما هى تربته الأصلية . وحينما ينبثق « العمل الفنى » على صورة « عالم » يحاول السيطرة على « الأرض » من أجل إعادة تنظيم كل ما يحيط بها من علاقات ، فلا بد من أن ينشأ صراع بين ذلك « العالم » الذى يريد أن يتجلى ويتفتح ، وبين تلك « الأرض » التى تميل إلى الاختفاء والتستر . وربما كانت كل فاعلية « العمل الفنى » إنما تنحصر فى هذا الصراع الذى ينشب بين « العالم » و « الأرض » .

والواقع أنه لا بد للعالم من أن يواجه الأرض : فإن « العالم » يمثل التفتح والظهور ، والتجلى ، فى حين أن « الأرض » تمثل الانطواء ، والاستغلاق ، والتستر ! وحينما يحاول الفنان أن يستقدم « الأرض » إلى عالم التفتح والظهور والاستجلاء فإنه إنما يقوم بجهد شاق من أجل الانتصار على ما فى « الأرض » من نزوع نحو التستر والكمون والانطواء . ولا تتحقق « وحدة » العمل الفنى إلا من خلال هذا الصراع الحاد الذى ينشب بين « الأرض » و « العالم » . ومعنى هذا أن « العمل الفنى » لا يصل إلى مرحلة التوازن التى يبدو فيها مستقرا هادئا « قارا فى ذاته » ( على حد تعبير فلاسفة الإسلام ) ، اللهم إلا بعد أن يكون قد اجتاز مرحلة الصراع الحاد بين « الأرض » و « العالم » . ولما كان من شأن « العمل الفنى » — كما سبق لنا القول — أن يستقدم « الحقيقة » إلى عالم النور ، فانه لا بد للانتاج الجمالى من أن يجىء حاملا لآثار هذا الصراع

الدامى بين الظاهر والخفى ، أو بين المتفتح والمستغلق ، أو بين المتجلى والمتستر . وهكذا يعود هيدجر فيقرر مرة أخرى أن كل مهمة « العمل الفنى » إنما تنحصر فى تحقيق عملية « تفتح الموجود » ، بحيث تنبثق « الحقيقة » أمام عيوننا وكأنما هى النور الذى يبدد ظلمات الأرض . وليس « الجمال » — فى نظر هيدجر — سوى مظهر من مظاهر تجلى « الحقيقة » حينما تتفتح بكل معنى الكلمة ، أو حينما تتبدى بكل بهائها ونصاعتها .

وأخيراً يقف هيدجر وقفة طويلة عند صلة الفن بالحقيقة ، لكى يخلص من كل هذه الدراسة المدققة العميقة إلى القول بأن « كل فن إنما هو فى جوهره ضرب من الشعر » ، وهيدجر هنا إنما يفهم « الشعر » بمعنى واسع ، لأنه يرتد إلى الأصل الاشتقاق للكلمة اليونانية ، فيفهم « الشعر » بمعنى « الإنشاء » أو « الإبداع » أو « الخلق » .

وحينما يقرر هيدجر أن سائر الفنون من معمار وتصوير وموسيقى ونحت إنما ترتد إلى الشعر ، فإنه لا يعنى بذلك أن لفن القول ضربا من الصدارة على فنون التجسيم أو التلوين أو التنغيم ، بل هو يعنى بذلك أن كل فن من الفنون لا بد من أن ينطوى على « عملية إبداعية » يحاول فيها الفنان أن يجعل من « الظاهر » تعبيراً عن « الباطن » ، وكأن « المظاهر » نفسها قد أصبحت « حقائق » ! فالفنان يحقق عملا خارجيا تتجلى فيه — لأول مرة — حقيقة متخفية استطاع هو بقدرته الإبداعية أن يستقدمها إلى عالم النور ! . . . حقا إن الإبداع الفنى لا يخرج عن كونه صورة من صـــور استخدامنا للأرض ، ولكن الفنان لا يستعين بالأرض إلا لكى يثبت دعائم ذلك « العالم » الذى يريد أن يوطد أركانه . فالفنان لا « يخلق » تلك « الحقيقة » التى ينتزعها من مكمنها ، لكى يظهرها لنا بكل وضوح فى عالمه الفنى الخاص ، وإنما كل ما هنالك أنه يستقدم « الحقيقـــة » من طوايا « الأرض » ، لكى يذيعها على الناس فى صورة « عمل فنى » هو بمثابة « عالم إنسانى » قائم بذاته . ولعل هذا ما عبر عنه المصور الألمانى ألبرت دورر

Albert Durer ( ١٤٧١ — ١٥٢٨ ) حينما قال : « إن الفن — فى الحقيقة — كامن فى الطبيعة ، وكل من يستطيع انتزاعه منها لا بد من أن يصبح قديراً على الاحتفاظ به » . وليس « الانتزاع » الذى يتحدث عنه هذا المصور سوى عملية استخراج للحقيقة من مكامنها ، حتى تأخذ مكانها تحت الشمس على صورة « عمل متحقق » ينطق بقدرة الإنسان على استقدام « الأرض » إلى عالمه الخاص !

و « الشعر » أيضا جوهر الفنون ، لأن الشعر « لغة » ، واللغة هى أداة الإنسان لتحقيق « العلانية » ، وإظهار المستخفى ، أو هى تجلى الموجود البشرى فى العالم الخارجى . وإذا كان « وجود » الصخرة أو النبات أو الحيوان لا يعرف « تفتحا » — على حد تعبير هيدجر — فذلك لأن كل هـــذه الموجودات لا تملك « لغة » تتخذ منها سبيلا إلى التجلى أو الانتشار . وما دامت « اللغة » هى المظهر الأكبر لخروج الإنســان إلى عالم العلانية ، ورفضه لكل امتزاج بالوجود المختلط المتخفى ، فليس ما يمنعنا من أن نقول إن كل فن هو فى جوهره صورة من صور « اللغة » . وحسبنا أن ننظر إلى فنون كل شعب من الشعوب لكى نقرأ لغة هذا الشعب فى التعبير عن العالم ، والأرض ، والصراع الحاد القائم بينهما ، وشتى مظاهر تفتح الوجود . وكما أن للغة طابعا تاريخيا ، فإن للفن أيضا صبغته التاريخية التى تجعل منه مظهراً لـقظة شعب ما من الشعوب فى سعيه نحو اكتساب حقيقته ، وتأكيد عالمه الخاص . ومن هنا فإن سائر الفنون التاريخية التى نلتقى بها لدى شتى الشعوب إنمـا هى مجرد محاولات قام بها البشر فى بيئات مختلفات من أجل إظهـار المستخفى فى باطن أرضهم ، وإعلانه على صورة عالم خاص يكون ناطقا بلسانهم . وهذا هو السبب فى أن الفن قد تجلى — فى كل زمان ومكان — على صورة محاولة مضنية من أجل تأسيس عالم خاص يكون بمثابة مظهر لتفتح الوجود أو ظهور الحقيقة . . .

. . . تلك خلاصة سريعة لأهم المعالم البارزة فى فلسفة هيدجر فى الفن؟. ونحن لا ننكر أننا قد اضطررنا — فى بعض الأحيان — إلى الاجتزاء بالخطوط العريضة لهذه الفلسفة ، دون الدخول فى التفاصيل الجزئية التى قد تبدو فيها طرافة هيدجر أو أصالته ، ولكننا قد حاولنا — على كل حال — أن نقدم للقارىء صورة أمينة لهذه الفلسفة الجمالية التى لا تخلو من صعوبة . ولا بد من أن يكون القارىء قد لاحظ معنا أنه لا سبيل إلى فهم هذه الفلسفة فى استقلال عن مذهب هيدجر العام . فإن فهم الفيلسوف الألمانى الكبير لماهية الفن قد ارتبط بنظرية خاصة فى « الحقيقة » . ولكن ربما كان من بعض أفضال هيدجر على التفكير الجمالى أنه قد حرره من تلك التأملات العقيمة التى كانت تدور حول « عبقرية » الفنان ، و « الإلهام » ، وما إلى ذلك من مواضيع تقليدية انصرف إليها فى العادة كل اهتمام الباحثين فى الفن . وقد اصطنع هيدجر فى دراسته للعمل الفنى منهجاً جديدا هو ما اصطلحنا على تسميته باسم « منهج الظواهر » ( أو المنهج الفنومنولوجى ) ، فاتخذ من « العمل الفنى » ظاهرة معاشة حاول أن يصفها لنا وصفاً علميا دقيقا . ومهما كان من أمر المآخذ العديدة التى وجهها بعض مؤرخى الفلسفة إلى هذا المنهج : فإن من المؤكد أن هيدجر حين اصطنع هذا المنهج إنما كان مسايرا فى نزعته هذه للاتجاهات الحديثة فى علم الجمال ، ألا وهى الاتجاهات التى تركز كل اهتمامها فى « العمل الفنى » وحده .

# الفن شكلٌ ورمزٌ

كاسّيرر

# الفصل الحادي عشر

## فلسفة الفن عند كاسيرر

إذا كنا قد تحدثنا عن فلسفة هيدجر فى الفن ، فربما كان من واجبنا أيضاً أن نعرض بالبحث لفلسفة زميل آخر له يشترك معه فى الانتساب إلى الأصل الألمانى ، وإن كان الأول منهما قد اشتهر فى موطنه الأصلى ، بينما عرف الثانى منهما على صعيد الفكر العالمى على أثر هجرته من ألمانيا ، وانتقاله إلى أمريكا . وعلى حين أن هيدجر لم يضع كتاباً مستقلا فى الفن ، وإن كان قد اهتم بدراسة الشعر فى أكثر من كتاب ، نجد أن كاسيرر قد وجه جانباً غير قليل من اهتمامه إلى دراسة الفن ، فتعرض للفلسفة الجمالية فى كتابه المشهور : « فلسفة الأشكال الرمزية » ، وفى كتاب آخر له باللغة الإنجليزية ظهر عام ١٩٤٤ بعنوان : « مقال عن الإنسان » : Essay on Man[1] .

وقد ولد إرنست كاسيرر بمدينة برسلاو بألمانيا فى ٢٨ يوليه سنة ١٨٧٤ ، ولم يكن فى حياته الدراسية تلميذاً نابها ، ولكنه واصل مع ذلك دراساته العليا ، فكان أن التحق بجامعة برلين فى الثامنة عشرة من عمره ، بقصد دراسة القانون ، تنفيذاً لرغبة والده . ولكنه لم يلبث أن انصرف عن دراسة القانون ، واتجه إلى دراسة الفلسفة والأدب ، كما راح يحرص على تزويد نفسه بالكثير من المعارف فى الفن والتاريخ . وسرعان ما ارتحل كاسيرر إلى جامعتى ليبزج وهايدلبرج باحثاً عن أساتذة ممتازين فى الفلسفة والفن ، إلى أن سمع بقيام حركة فلسفية هائلة فى جامعة برلين على يد أستاذين كبيرين هما هرمان كوهين Cohen وجورج زمل Simmel فلم يلبث أن عاد إلى هذه الجامعة

---

(١) أنظر التلخيص القيم الذى كتبه الدكتور أحمد حمدى محمود لهذا الكتاب بمجلة « تراث الإنسانية » المجلد الثالث ، العدد ٥ ، مايو سنة ١٩٦٥ ، ص ٣٧٧ — ٣٩٤ .

للاستماع إلى محاضرات هذين الأستاذين . واستطاع كاسيرر الحصول على درجة الدكتوراه من جامعة ماربورج برسالة ممتازة ناقش فيها نظرية المعرفة عند ديكارت ، ثم عاد بعد ذلك إلى برلين حيث عكف على دراسة نظرية المعرفة فى الفلسفة الحديثة ، وأخرج للناس فى سن الثانية والثلاثين مجلداً ضخما فى « مشكلة المعرفة » سنة ١٩٠٦ ، لم يلبث أن أتبعه بالجزء الثانى منه فى عام ١٩٠٨ وبعد ذلك بأربع سنوات أصدر كاسيرر كتاباً فلسفيا آخر كان بمثابة إرهاص بمذهبه الفلسفى العام ، ألا وهو كتاب « الجوهر والوظيفة » . ثم وقعت الحرب العالمية الأولى ، فاتجه تفكير كاسيرر إلى مشكلات الحرب والسلم والحرية والسياسة ، وكانت ثمرة تأملاته هى كتاب « الحرية والشكل » الذى تعرض فيه لدراسة تفكير كل من لسنج وشيلر وكانت وجيته وغيرهم من أنصار الحرية فى الفكر الألمانى . وعكف كاسيرر بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى على النظر فى الصور أو الأشكال الرمزية للفكر البشرى ؛ بما فيها اللغة والأسطورة والطقوس الدينية والفنون ، فأخرج للفكر المعاصر مجلدات ثلاثة ضخمة ظهرت فى الفترة ما بين عام ١٩٢٣ وعام ١٩٢٩ . وهذه المجلدات الثلاثة التى أطلق عليها كاسيرر اسم « فلسفة الأشكال الرمزية » هى التى عملت على وضع اسمه جنبا إلى جنب مع أسماء كل من برجسون ، وكروتشه ، وديوى ، وسانتايانا ، ووايتهد ، وهيدجر ، وغيرهم من أقطاب الفلسفة فى القرن العشرين .

ولما تولى هتلر زمام الحكم فى ألمانيا ، آثر كاسيرر مغادرة بلاده ، وقبل منصب الأستاذية بإحدى جامعات السويد حيث بقى هناك ست سنوات نشر خلالها كتابه « الحتمية واللاحتمية فى علم الفيزياء الحديث » ، كما كتب كتاباً آخر عن ديكارت وصلته بالملكة كريستينا . ولما نشبت الحرب العالمية الثانية ، آثر كاسيرر الهجرة إلى الولايات المتحدة ، فاستقل آخر باخرة سمح لها الألمان بالسفر إلى أمريكا ، ملبيا دعوة جامعة ييل Yale ، وقضى هناك حيناً من الزمن ، ثم انتقل إلى جامعة كولومبيا ، وكانت وفاته فى ١٣ أبريل سنة ١٩٤٥ أثناء قيامه بالتدريس بنيويورك . وقد كان الجزء الرابع من كتابه « مشكلة

المعرفة ، تحت الترجمة ، حين توفى كاسيرر ، مخلفا وراءه الكثير من المخطوطات القيمة . ومن بين الكتب التى نشرت له بعد وفاته كتاب « أسطورة الدولة » : The Myth of the State الذى كان قد كتبه بالإنجليزية ، أسوة بما فعله فى كتابه السابق « مقال عن الإنسان » . وقد ترجم إلى الإنجليزية بعد وفاته كتابه الضخم فى « الأشكال الرمزية » ، وصدرت أجزاؤه الثلاثة فى السنوات ١٩٥٣ و ١٩٥٥ و ١٩٥٧ على التعاقب ، كما ترجمت له سوزان لانجر كتاباً آخر بعنوان « اللغة والأسطورة » . . . الخ .

ولا سبيل إلى فهم فلسفة كاسيرر فى الفن إلا بالوقوف على نظرته الفلسفية العامة ، فإن الفن عنده لا يخرج عن كونه مظهراً من مظاهر الحضارة البشرية ، بما فيها الأسطورة ، والدين ، واللغة ، والتاريخ ، والعلم . . . الخ . وليس الإنسان فى نظر كاسيرر مجرد « حيوان ناطق » ، بل هو أولا وبالذات « حيوان رامز » أو « حيوان صانع للرموز » . وليست الرموز البشرية مجرد مجموعة من الدلالات أو العلامات التى تشير إلى بعض المعانى أو الأفكار أو التصورات ، بل هى شبكة معقدة من الأشكال أو الصور التى تعبر عن مشاعر الإنسان وأهوائه وانفعالاته وآماله ومعتقداته . . . الخ . وتبعا لذلك فإن كاسيرر يرى أن « فطرة الإنسان أوسع من دائرة العقل الخالص » ، وأن مكانة الفن فى مضمار الحضارة البشرية إنما ترجع إلى كونه لغة من اللغات الرمزية العديدة التى حاول الإنسان اصطناعها فى فهمه للعالم . . .

والحق أن التفسيرات العديدة التى قدمها لنا الفلاسفة قديماً وحديثاً للظاهرة الفنية قد تذبذبت دائماً بين قطب الذاتية وقطب الموضوعية ، ولكن بيت القصيد فى رأى كاسيرر ألا يحاول الفيلسوف إغفال أحد هذين القطبين لحساب الآخر ، أو الاقتصار على إبراز الواحد منهما دون الآخر . ولا يرى كاسيرر مانعاً من استعراض بعض النظريات التقليدية فى الفن ، فنراه يناقش نظرية المحاكاة ، ونظرية التعبير ، ومذاهب الشكليين ، وآراء القائلين بالتوحيد بين الفن واللعب ، وتفسير أنصار التحليل النفسى للنشاط الفنى ، وغير ذلك

من النظريات القديمة والحديثة في تأويل الظاهرة الفنية . وليس فى وسعنا — بطبيعة الحال — أن نتعقب مناقشات كاسيرر الطويلة لكل هذه النظريات، وإنما حسبنا أن نشير إلى حرصه البالغ على فهم النشاط الفنى فى مظهره التكاملى بوصفه نشاطا حضاريا لا يقتصر على نسخ الواقع أو محاكاة الطبيعة، بل يقوم أصلا على تمثيل الواقع فى صورة مركزة . والواقع أن نقطة البدء فى فلسفة كاسيرر الجمالية إنما هى رفضه للنظرية التقليدية التى كانت تعد الفن صورة طبق الأصل من الواقع الخارجى ، ولكن كاسيرر يلاحظ أن أشد المتحمسين لهذه النظرية قد وجدوا أنفسهم مضطرين إلى التسليم بأن العمل الفنى لا يمكن أن يكون مجرد تكرار آلى للواقع ، أو مجرد نسخة أخرى من الحقيقة الخارجية . هذا إلى أن « ذاتية » الفنان التى تلعب دوراً كبيراً فى إنتاجه الفنى ، قد تحول بينه وبين الخضوع للطبيعة خضوعا أعمى . وإذا كانت الطبيعة نفسها ليست معصومة من الخطأ ، بدليل أنها لا تحقق أغراضها فى جميع الحالات ، فربما كان من واجب الفن أن يأخذ بيد الطبيعة ، بحيث يعمد ( عند اللزوم ) إلى تصحيحها أو تكملتها أو سد ما فيها من ثغرات . ومن هنا فقد ظهر بين أنصار مذهب « المحاكاة » فلاسفة يدعون إلى انتقاء المظاهر الجميلة من الوجود الطبيعى ، بدلا من الاقتصار على تقليد الطبيعة بجمالها وقبحها ، دون أدنى تمييز . وفات هؤلاء أن كل تعديل يدخله الفنان على الطبيعة لن يكون — وفقاً لمنطق هذه النظرية — سوى ضرب من الخيانة : إذ كيف يعدل الفنان من نموذجه دون أن يشوهه أو يسىء إليه ؟ أو كيف يتجاوز الفنان واقع الأشياء ، دون أن يتعدى قوانين الحقيقة ؟ ومن جهة أخرى ، كيف يمكن أن نجعل من بعض الفنون — مثل فن الشعر الغنائى — مجرد تكرار للواقع أو نقل عن الطبيعة ؟ أفلا يجدر بنا إذن أن نرفض تلك النظرية الكلاسيكية التى تحيل النشاط الفنى كله إلى عملية وصف للطبيعة أو تقليد للعالم التجريبى ؟ [1]

وهنا نجد أنفسنا إزاء نظرية جديدة فى الفن ، عمل على الدفاع عنها فلاسفة وأدباء عديدون مثل روسو وجوته وغيرهما ، وأصحاب هذه النظرية يقررون

---

(1) E. Cassirer : « Essay on Man », New—York, 1954, p. 180.

أن مهمة الفن لا تنحصر فى تقليد الجمال الطبيعى ، أو محاكاة الأشكال الواقعية ، بل هى تتمثل على وجه الخصوص فى خلق بعض الأشكال ، أو إبداع مجموعة من النماذج الأصيلة ، بحيث يتجلى فى العمل الفنى طابع شخصى يجىء مميزاً له عن كل ما عداه . وقد دافع عن هذه النظرية بصفة خاصة الشاعر الألمانى الكبير جوته Goethe فقال إن النشاط الفنى نشاط تشكيلى إبداعى ، وبالتالى فإن دور الفنان لا ينحصر فى خلق الجمال ، بل هو يتمثل فى إبداع وحدات متماسكة ذات طابع خاص ، أو خلق صور متسقة تحمل شخصية متكاملة . صحيح أن من شأن الفن بالضرورة أن يجىء معبراً عن انفعالات أو عواطف ، ولكن الطابع التشكيلى للفن — فى نظر جوته — أهم بكثير من طابعه التعبيرى . والحق أن الفنان الذى قال عنه جوته إنه « نصف — إله » إنما هو إنسان قد تحرر من الهم والخوف ، فهو يسعى جاهداً فى سبيل ممارسة قدرته الإبداعية ، ومن ثم فإنه يلتمس فيما حوله مادة غفلا يستطيع أن يشيع فيها من روحه !

وعلى حين أن جوته كان يؤكد دور « المادة » فى عملية النشاط الفنى ، خصوصاً وأنه قد جعل من الفن عملية تشكيلية ، نجد أن الفيلسوف الإيطالى كروتشه وأتباعه يغضون من قيمة هذا العنصر المادى ، إن لم نقل بأنهم يغفلونه تماما ، لكى يقتصروا على القول بأن الفن تعبير ، دون الاهتمام بطريقة هذا التعبير ، ولا بالوسائط المستخدمة فى تحقيقه . . .

والواقع أن الأمر الوحيد الهام — فى نظر كروتشه — إنما هو « حدس » الفنان ، لا الجهد الذى يقوم به فى سبيل تجسيم هذا الحدس فى مادة خاصة . وإذا كان للمادة أدنى قيمة فى نظره ، فذلك باعتبارها واسطة تكنيكية ، لا باعتبارها أداة جمالية . ولا شك أن نزعة كروتشه المثالية هى التى أملت عليه — فيما يقول كاسيرر — الاقتصار على إبراز الطابع الروحى الخالص للعمل الفنى . ومن هنا فقد جعل كروتشه من الطاقة الروحية بأسرها مجرد قوة تستنفد فى تشكيل الحدس وحده . وبمجرد ما تتحقق هذه العملية ، يكون

الابداع الفنى — فى رأى كروتشه — قد وصل إلى تمامه : وأما كل ما يجىء بعد ذلك ، فهو لا يخرج عن كونه مجرد تنفيذ خارجى لا صلة له بماهية العمل الفنى نفسه ، بل هو أداة ضرورية لتوصيل الحدس إلى الآخرين ، فهو خارج بطبيعته عن صميم الانتاج الفنى الأصلى . وفات كروتشه أن الألوان ، والخطوط ، والايقاعات ، والكلمات ، بالنسبة إلى المصور العظيم ، والموسيقار الكبير ، والشاعر الحقيق ، ليست مجرد جزء من أجزاء جهازه التكنيكى فحسب ، وإنما هى أيضا مراحل ضرورية داخلة فى صميم عملية الانتاج الفنى نفسها .

ولا تصدق هذه الحقيقة على الفنون التمثيلية فقط ، بل هى تصدق أيضاً على الفنون التعبيرية . وآية ذلك أن « الانفعال » فى الشعر الغنائى نفسه لا يمثل السمة الأساسية أو الطابع الرئيسى لهذا الفن . حقا إن الشعراء الغنائيين إنما هم أولئك الذين يعبرون عن أعمق المشاعر الإنسانية ، كما أن الفنان الذى لا يتمتع بأية عاطفة جياشة أو أى إحساس قوى لن يكون فى وسعه أن يقدم لنا إلا عملا فنيا تافهاً ضحلا ضئيل الشأن ، ولكن هذه الحقيقة التى لا مراء فيها ليست مبررا كافياً للقول بأن كل مهمة الشاعر الغنائى — أو الفنان بصفة عامة — هى الإفصاح عن مشاعره أو التعبير عن عواطفه . ولهذا يرفض كاسيرر عبارة الفيلسوف الانجليزى كولنجوود : Collingwood التى يقول فيها إن كل مهمة الفنان هى العمل على التعبير عن عاطفته ، كما يأبى التسليم معه بأن كل عبارة ينطق بها الانسان ، أو كل حركة يقوم بها ، إنما هى فى حد ذاتها عمل فنى . وحجة كاسيرر فى هذا الرفض أن الانتاج الفنى يستلزم بالضرورة عملية بنائية أو تركيبية ، فليس فى استطاعتنا أن ندخل فى عداد الأعمال الفنية شتى الاستجابات الغريزية واللاإرادية التى يقوم بها الانسان ، لأن أمثال هذه الأرجاع لا تنطوى على أية تلقائية حقيقية . ولا شك أن عنصر « الغائية » — أو الرغبة فى الوصول إلى بعض الأهداف — عنصر ضرورى فى كل تعبير فنى . فليس فى استطاعتنا أن نعد أفعالا تخلو تماماً من كل طابع غائى

أفعالا جمالية ، وكأن كل نشاط بشرى هو فى حد ذاته إبداع فنى ! والحق أن الابداع الفنى ليس مجرد « تعبير » ، بل هو أيضاً « تمثيل » و « تأويل » . وحتى لو نظرنا إلى الشاعر الغنائى ، فإننا لن نجد أنفسنا بإزاء إنسان عاطفى يقتصر على التعبير عن أهوائه وانفعالاته ، بل سنجد أنفسنا بإزاء فنان مبدع يعمل على تشكيل أحاسيسه وتنظيم عواطفه وتركيب عمله الفنى . وفارق كبير بين الفنان والرجل العاطفى الصرف : فإن الفنان مستغرق فى تأمل الصور وإبداع الأشكال ، فى حين أن الرجل العاطفى مستغرق فى لذته الخاصة ، منهمك فى الاستمتاع بعواطفه الذاتية ، وكأنما هو يستمرىء حياته الوجدانية بما فيها من غبطة وسرور ، أو حزن وأسى . ولهذا يقرر كاسيرر أن الطابع الذاتى لا يبدو أوضح فى الشعر الغنائى منه فى أى شكل آخر من أشكال الفن . ومهما كان من أمر تلك العواطف التى يعبر عنها الشاعر ، فإن القصيدة الغنائية — كأى عمل فنى آخر — لا بد من أن تجىء منطوية على عملية « تجسيم » أو « تحقيق موضوعى » . ولعل هذا ما فطن إليه الشاعر الفرنسى الكبير مالارميه حينما قال : « إن الشعر لا يصنع من أفكار ، بل من ألفاظ » ! أجل ، فان الشعر — غنائيا كان أم دراميا — إنما يقوم على مجموعة من الصور ، والأصوات ، والإيقاعات ، بشرط أن يتكون من هذه العناصر جميعاً كل موحد لا يقبل التجزئة .

وهنا يقرب كاسيرر الفن من سائر الأشكال الرمزية الأخرى ، فيقرر أنه ليس مجرد نسخ لحقيقة جاهزة معدة من ذى قبل ، بل هو واحد من تلك السبل العديدة المؤدية إلى تكوين نظرة موضوعية إلى الأشياء وإلى الحياة البشرية . ولكننا لا نكتشف الطبيعة — عبر الفن — على نحو ما يراها العالم ، أو على نحو ما تتصورها لغة العلم ، فان الجهد العلمى يقتضى تصنيف إدراكاتنا الحسية وإدراجها تحت بعض المعانى العامة أو القواعد الكلية من أجل إعطائها معنى موضوعياً ، فى حين أن الجهد الفنى لا يتطلب مثل هذا التصنيف ، ولا يبغى التوصل فى خاتمة المطاف إلى ضرب من التبسيط . ومع ذلك فان « العمل الفنى » يتضمن — بوجه ما من الوجوه — فعلا من أفعال « التكثيف »

و « التركيز » . ولكن ، على حين أن كلا من اللغة والعلم إنما يهدف إلى اختزال الواقع أو اختصاره ، نجد أن الفن إنما يهدف إلى تقوية الواقع وزيادة شدته . وبينما يقوم كل من العلم واللغة على عملية أساسية واحدة هى عملية « التجريد » نجد أن الفن فى جوهره عملية « تجسيم » أو « تحقيق عينى » مستمر . وإذا كان من شأن العالم أن يبحث عن السمات الجوهرية للشيء ، حتى يفسر شتى خصائصه الجزئية بارجاعها إلى تلك السمات ، فان الفنان — على العكس من ذلك — لا يسلم بمثل هذا النوع من التبسيط التصورى أو التعميم الاستنباطى . والواقع أن الفن لا يبحث فى كيفيات الأشياء أو أسبابها ، بل هو يرمى إلى تزويدنا بضرب من العيان أو الحدس الذى يكشف لنا عن أشكال تلك الأشياء . ولكن مثل هذا الحدس لا ينطوى على أى تكرار للواقع ، فضلا عن أنه لا يعيد إلى إدراكنا شيئاً كان موجوداً لدينا من ذى قبل ، وإنما هو فى صميمه كشف حقيقى أصيل . وكل ما هنالك أن العالم مكتشف لوقائع الطبيعة وقوانينها ، فى حين أن الفنان مكتشف لأشكالها وصورها . وقد فطن إلى هذه الحقيقة كبار الفنانين فى كل زمان ومكان ، فكان الفن فى نظرهم مجرد طريقة لتعليمنا كيف ندرك العالم المرئى . ولعل هذا ما عناه ليوناردو دافنشى حينما قال إن المصور والمثال هما المعلمان العظيمان اللذان يكشفان لنا عن ملكوت العالم المرئى . والحق أن إدراك الأشكال الخالصة للأشياء ليس منحة طبيعية أو هبة فطرية ، بل هو درس نتلقاه على أيدى كبار الفنانين . وأبسط دليل على ذلك أننا ربما نكون قد التقينا بموضوع ما فى تجربتنا الحسية العادية آلاف المرات ، دون أن نكون قد رأينا « شكله » أو « صورته » . ومن هنا فإننا قد نقع فى حيرة كبرى لو طلب إلينا أن نصف خصائص هذا الموضوع ، أو أن نحدد تأثيراته ، أو أن نصف شكله المرئى الخالص . والفن إنما هو الذى يجيء فيسد هذه الثغرة : لأننا هنا إنما نحيا فى عالم الأشكال الخالصة أو الصور النقية ، لا فى عالم التحليل التجريبى للموضوعات الحسية ، أو الدراسة الموضوعية للآثار الحسية [1] .

---

(1) E. Cassirer : « Essay on Mau », Ch IX, Art, pp. 184—185

والحق أن العلم إنما يعنى التجريد ، والتجريد لابد من أن يؤدى إلى الحد من ثراء الواقع ، أو العمل على إجدابه . ومن هنا فإن أشكال الأشياء — على نحو ما تصفها لنا المفاهيم العلمية — سرعان ما تستحيل إلى صيغ مبسطة ، وكأن فى وسع الصيغة العلمية الواحدة — كقانون نيوتن مثلا — أن تفسر لنا كل بناء العالم المادى ، أو كأن من شأن التجريدات العلمية أن تستوعب الحقيقة الخارجية بأسرها ! ولكننا بمجرد ما ندنو من عالم الفن ، فإن مثل هذه النظرة التبسيطية سرعان ما تبدو ضرباً من الوهم . وذلك لأن للأشياء من المظاهر ما لا حصر له ، فضلا عن أن ظواهر العالم تتغير باستمرار من لحظة إلى أخرى ، حتى لقد يكون من العبث أن نحاول فهم الأشياء بالالتجاء إلى بعض الصيغ العامة المبسطة . وإذا كان هرقليطس قد قال قديماً إننا نرى الشمس جديدة كل يوم ، فربما كان هذا القول صحيحا ، ولكن لا بالنسبة إلى شمس العالم ، بل بالنسبة إلى شمس الفنان ! وحينما نقول عن مصورين إنهما يرسمان « نفس » المنظر ، فإننا نصف خبرتنا الجمالية وصفا بعيداً كل البعد عن الصحة . وآية ذلك أن هذا التطابق المزعوم بين المنظرين إنما هو — من وجهة نظر الفن — مجرد وهم . فليس فى استطاعتنا أن نتحدث عن « شىء » واحد بعينه ، حتى حينما يكون المصوران بإزاء « موضوع » واحد بعينه . والسبب فى ذلك أن المصور لا ينسخ موضوعاً تجريبياً بعينه ، أو هو لا ينقل شيئا محسوسا بكل تفاصيله وجزئياته ، وإنما هو يقدم لنا عن « الموضوع » ( سواء أكان جبلا أم نهراً أم غديراً أم غير ذلك من مناظر الطبيعة ) صورة فردية ، جزئية ، وقتية . ومعنى هذا أن المصور ينقل إلينا على القماش إحساسه بـ « جو » الأشياء ، وتعبيره الخاص عن تلاعب الأضواء والظلال ، معتمداً فى ذلك على إدراكه الحسى ، وخياله ، وشتى قواه الذهنية . ولا شك أن إدراكنا الجمالى أخصب ، وأعقد ، وأشد تنوعاً ، من إدراكنا الحسى العادى : فإننا نقتصر فى تجربتنا العادية على إدراك السمات الثابتة المشتركة للموضوعات ، فى حين أننا نحاول فى خبرتنا الجمالية الوقوف على الخصائص النوعية للأشياء ، والفروق الدقيقة المميزة لها . ولهذا

يقرر كاسيرر أن الخبرة الجمالية مشحونة بالإمكانيات اللامتناهية التي تظل غير متحققة في مجال التجربة الحسية العادية . وأما في العمل الفني ، فإن هذه الإمكانيات تستحيل إلى وقائع : إذ تخرج إلى عالم النور وتتخذ لنفسها أشكالا محددة . وربما كان من بعض مزايا الفن ، إن لم نقل من أعمق آثاره ، أنه يكشف لنا عن بعض تلك الجوانب الخفية من الواقع ، فيرينا من الأشياء ما لا عهد لنا به في التجربة الحسية العادية .

وقد نجد أنفسنا مدفوعين في بعض الأحيان إلى القول بأن الفن وليد المزاج الشخصي ، أو أن العمل الفني — على حد تعبير إميل زولا — إنما هو ركن من أركان الطبيعة قد نظر إليه من خلال مزاج خاص ، ولكن الواقع أن « المعادلة الشخصية » ليست هي كل شيء في العمل الفني . والحق أننا حينما نستغرق في إدراك أي عمل فني عظيم ، فإننا لا نشعر بأدنى فاصل بين العالمين الذاتي والموضوعي . والسبب في ذلك أننا عندئذ لا نحيا في عالم الأشياء المادية التي اعتدنا أن نراها في تجربتنا المألوفة ، كما أننا في الوقت نفسه لا نحيا في عالم فردي محض ، بل نحن نمتد إلى ما وراء هذين العالمين ، لكي نحيا في ملكوت الأشكال التجسيمية ، والموسيقية ، والشعرية ، وهي تلك الأشكال التي تتمتع بضرب من « الكلية » الحقيقية Real universality ولو لم يكن العمل الفني سوى مجرد ثمرة عابرة لنشاط فردي محض ، أو نتيجة عرضية لجهد شخصي بحت ، لما كان في إمكانه أن يحظى بأدنى قبول عام ، أو أن يلقى أي أصداء لدى الآخرين ، ولكن الحقيقة أن خيال الفنان لا يخترع أشكال الأشياء ( بطريقة تعسفية صرفة ) بل هو يكشف لنا عنها في صورها الحقيقية ، حتى يتسنى لنا أن نراها ونتعرف عليها . حقا إن الفنان يتخير جانباً ما من جوانب الواقع ، ولكن عملية « التخير » هي في الوقت نفسه عملية « تحقيق موضوعي » Objectification . وحينما نعمد إلى اتخاذ وجهة نظر الفنان ، أو حينما نتخذ من « منظوره » منظوراً لنا ، فإننا لا بد من أن نجد أنفسنا مضطرين إلى رؤية العالم من خلال عيانه الخاص . وعندئذ قد يخيل إلينا أننا لم نر العالم قط من

قبل فى هذا الضوء الخاص. ولكننا مع ذلك نشعر شعوراً أكيداً بأن هذا الضوء ليس مجرد ومضة سريعة خاطفة، بل هو قد أصبح — بفضل العمل الفنى نفسه — نوراً ثابتاً قابلا للاستمرار. وما دام الواقع قد انكشف لنا فى هذا العمل الفنى على ذلك النحو الخاص، فلم يعد فى وسعنا سوى أن نستمر فى رؤيته بتلك الطريقة المعينة، أو فى ضوء ذلك الشكل الخاص[1].

وهنا يقرر كاسيرر أنه لا موضع لاستبقاء تلك التفرقة التقليدية بين الفنون التمثيلية والفنون التعبيرية، بحجة أن الأولى منها موضوعية، فى حين أن الثانية ذاتية. وحجة كاسيرر فى هذا الصدد أن أعمال بعض كبار الشعراء الغنائيين من أمثال جوته، وهلدرلن، وشلى، وورد سوورث، وغيرهم، ليست مجرد قطع مبعثرة غير متماسكة من حياة هؤلاء الشعراء، بل هى أشكال رمزية تكشف عن وحدة عميقة واستمرار حى، فهى تضع بين أيدينا صوراً خصبة لواقع الوجود البشرى. وعلى حين أن المصورين والنحاتين يكشفون لنا عن «أشكال الأشياء الخارجية»، نجد أن الشعراء ورجال الدراما يكشفون لنا عن «أشكال حياتنا الباطنية». والحق أن الشاعر الدرامى إنما يكشف لنا — من خلال بعض الشخصيات والمواقف — عن نظرته الخاصة إلى الحياة البشرية ككل، فى عظمتها وضعفها، فى جلالها وتفاهتها، فى روعتها وعبثها... إلخ. وليس من شأن الفن — كما قال جوته — أن ينافس الطبيعة فى سعتها وعمقها، بل حسبه أن يتوقف عن ظاهر الوقائع الطبيعية، لكى يستخرج منها عمقا خاصاً يكون هو سر قوته. فالفن يبلور اللحظات العليا من تلك المظاهر السطحية، وذلك عند طريق استخلاصه لما فيها من اطراد، وانسجام، وتناسق، وكمال، وجمال، وتناسب محكم. وليس من شك فى أن «تثبيت» هذه اللحظات العليا من الظواهر لا يعنى محاكاة الأشياء الطبيعية، كما أنه لا يعنى فى الوقت نفسه الاقتصار على تسجيل بعض الإحساسات الخاصة. وتبعاً لذلك فإن الفن تأويل جديد للواقع، ولكنه تأويل يقوم على

(1) Cassirer : « Essay on Man », 1954, pp. 186 — 187.

« الحدوس » لا على « التصورات » ، وهو يتم عبر بعض الأشكال الحسية ، لا من خلال وساطة الفكر .

وقد درج الكثير من الفلاسفة — منذ أيام أفلاطون حتى عهد تولستوى — على اتهام الفن باستثارة الانفعالات ، وتهييج العواطف ، وإشاعة ضرب من الاضطراب فى نظام حياتنا الأخلاقية ؛ فكان أفلاطون مثلا يقول إن خيالنا الشعرى مرتع خصيب لنمو الشهوة والغضب والرغبة والألم فى نفوسنا ، بينما كان تولستوى يرى فى الفن مصدراً للعدوى ، ويعتبر النشاط الفنى مجرد انتقال لهذه العدوى الوجدانية من نفس الفنان إلى نفوس الناس . ولم يقتصر تولستوى على إغفال عنصر هام من عناصر النشاط الفنى ، ألا وهو عنصر « الشكل » بل هو قد تناسى أيضاً أن عنصر « الانفعال » المتمثل فى العمل الفنى لا بد من أن يكتسب على يد الفنان دلالة جديدة وطابعاً مختلفاً . وآية ذلك أن الشاعر حين يصوغ انفعاله ، فإنه يقدم لنا « صورة » لهذا الانفعال تختلف فى كثير أو قليل عن الانفعال نفسه . وليس معنى هذا أن « الانفعال » المعبر عنه يفقد شيئاً من قوته بسبب استحالته إلى « صورة فنية » وإنما كل ما هنالك أنه يصبح شفافاً ، بعد أن كان أشبه ما يكون بقوة مظلمة أو حقيقة معتمة هيهات لنا أن ننفذ إلى أعماقها . وتبعا لذلك فإن الشاعر الذى يصور لنا بعض الانفعالات ، لا ينقل إلينا عدوى تلك الانفعالات ، بل هو يسمح لنا بالنفاذ إلى أعماق الطبيعة البشرية من خلال تلك العواطف التى يجسمها أمامنا فى شخصياته الدرامية . ولهذا فإننا لا نجد أنفسنا فى الدراما تحت سيطرة بعض الانفعالات ، أو تحت رحمة بعض العواطف ، بل نحن نشعر بأننا نسيطر على مشاعرنا ، ونهيمن على حياتنا الوجدانية . وإذا كان من شأن الفن الدرامى أن يكشف لنا عن بعد جديد من أبعاد الحياة البشرية ، فذلك لأن هذا الفن يزيد من إحساسنا بعمق الحياة ، وعظمة الإنسان ، وخطورة الحرية ، وجدية المصير البشرى ، وشقاء الضمير الإنسانى ، بما قد تبدو لنا معه حياتنا العادية تافهة ، جَدْباء ، عقيمة ، ضئيلة الشأن ! وكأن الشاعر الدرامى حين يعبر عن بعض العواطف البشرية ، أو حين يصور لنا بعض المواقف

الإنسانية ، إنما يسلط أضواء الوعى على الإمكانيات العديدة الراقدة فى قلب الحياة ، أو هو يستجمع تلك المعانى الشاردة فى متاهات الوجود ، لكى يفتح أمامنا السبيل لفهم أشكال حياتنا الباطنية . وإذن فإن مقياس الامتياز الفنى — فى رأى كاسيرر — ليس هو درجة العدوى التى يثيرها العمل الفنى ، بل مدى ما ينطوى عليه من قدرة على توضيح أحاسيسنا ، وتعميق عواطفنا ، وتقوية شعورنا بالحياة .

ولا يرى كاسيرر مانعاً من العودة إلى نظرية أرسطو الكلاسيكية فى « التطهير » ( أو الكاثر سيس : Catharsis ) من أجل إظهارنا على دلالتها الحقيقية فى صميم خبرتنا الجمالية . والواقع أن « التطهير » لا يعنى تغير الطابع أو الكيفية المميزة للانفعالات نفسها ، بل هو يعنى تغير النفس البشرية ذاتها . فالشعر الدرامى يساعد النفس على اتخاذ موقف جديد من انفعالاتها ، إذ لا تعود النفس تحس بأى اضطراب أو أى انزعاج بسبب معاناتها لانفعال الخوف أو الشفقة مثلا ، بل تشعر بأنها قد أصبحت فى حالة سكينة وسلام بسبب هيمنتها على تلك الانفعالات ، ومعنى هذا أننا بمجرد ما نخطو الخطوة الأولى نحو عتبة الفن ، فإننا نخلف وراء ظهورنا ضغط أهوائنا ، و قهر انفعالاتنا ، وسيطرة عواطفنا . وليس الشاعر الدرامى عبداً لأهوائه بل هو سيدها ، ومن ثم فإن فى استطاعته نقل هذه السيادة ( أو السيطرة ) إلى نفوس النظارة . ونحن حين نتحدث عن الحرية الجمالية فإننا لا نعنى بها حالة رواقية سلبية تنعدم فيها سائر الانفعالات ، بل نحن نعنى بها حالة إيجابية فعالة تتم فيها السيطرة على تلك الانفعالات . ومعنى هذا أننا حين نكون بإزاء أى عمل فنى ، فإننا لا نحيا عندئذ فى الواقع المباشر للأشياء ، بل نحن نحيا فى عالم من الأشكال الحسية الخالصة . ومن هنا فإن من شأن مشاعرنا وعواطفنا أن تخضع لضرب من التحويل الجذرى — إن من حيث الماهية أو من حيث الطابع — بمجرد ما تنتقل إلى هذا العالم الفنى . وهكذا تفقد انفعالاتنا كل ثقلها المادى ، وتتحرر كل مشاعرنا من شتى أحمالها الجسمية ، فنشعر بحياتنا الوجدانية خالصة نقية ، خالية تماماً من

كل حمل أو ثقل . ولكن من الملاحظ - مع ذلك - أن هدوء العمل الفنى ليس مجرد هدوء سكونى (أو استاتيكى) ، بل هو هدوء حركى (أو ديناميكى) . والفن — بهذا المعنى — إنما يوقفنا على حركات النفس البشرية بكل عمقها وتنوعها ، ونحن لا نستشعر فى الفن ، مجرد كيفية وجدانية جزئية بسيطة ، بل نحن نستشعر عملية ديناميكية معقدة هى عملية الحياة نفسها ، بما فيها من تذبذب مستمر بين الأقطاب المتعارضة : أعنى بين الغبطة والأسى ، بين الأمل والخوف ، بين النشوة واليأس . ولا شك أننا حينما نخلع على انفعالاتنا وأهوائنا شكلا جماليا فإننا عندئذ إنما نحيلها إلى حالة حرة فعالة . وإذن فإن قوة الانفعال نفسها لابد من أن تستحيل على يد الفنان إلى مجرد « قوة تشكيلية » Formative .

والواقع أن العملية الفنية — مثلها فى ذلك كمثل عملية الكلام سواء بسواء — إنما هى « عملية جدلية » تقوم على ضرب من الحوار ، فلا بد من أن يقوم بين المبدع والمتذوق تواصل حقيقى . وليس أمعن فى الخطأ — فيما يقول كاسيرر — من أن ننسب إلى المتأمل دوراً سلبياً محضاً ، فى حين أن فهم أى عمل فنى يقتضى بالضرورة — إلى حد ما — العمل على تكرار ، أو إعادة تركيب ، تلك العملية الإبداعية التى كانت الأصل فى ظهور هذا العمل الفنى . ونحن نعرف كيف أن من طبيعة العملية الابداعية أن تحيل « الانفعالات » نفسها إلى « أفعال » . ولو كان علينا أن نعانى فى الحياة الواقعية كل تلك الانفعالات العنيفة التى نعيشها فى رواية أوديب لسوفوكليس ، أو فى رواية الملك لير لشكسبير ، لما كان فى وسعنا أن نتحمل أمثال تلك الصدمات الهائلة والأزمات النفسية العنيفة . ولكن الفن يجىء فيحيل تلك المآسى والفظائع إلى أداة فعالة لتحقيق ضرب من « التحرر الذاتى » ، فيوفر لنا — على هذا النحو — حرية باطنية هيهات لنا أن نحصلها بطريقة أخرى .

وهكذا نرى أن كاسيرر يرفض مسايرة أولئك الباحثين الذين كانوا يحاولون تفسير العمل الفنى بأكمله عن طريق عنصر « الانفعال » وحده ، أو عامل « التعبير » بمفرده . والحق أن الفن لا يرمى إلى التعبير عن حالة وجدانية

خاصة ، أو مشاعر جزئية محدودة ، بل هو يريد أن ينقل إلينا تلك العملية الديناميكية التي تجرى على قدم وساق فى صميم حياتنا الباطنية ، ومن ثم فإنه لا يصور لنا بعض الانفعالات emotions ، بل يصور لنا بعض « الحركات » motions وسواء أكان المرء بإزاء مأساة أم بإزاء ملهاة ، فإنه لابد من أن يجد نفسه ـ فى كلتا الحالتين ـ بصدد خبرة كلية موحدة تعبر عن الوجود البشرى بأسره ، ابتداء من أدنى انفعالاته حتى أرقاها . ولولا تلك الرؤية التعاطفية التى ينطوى عليها كل فن ( بما فى ذلك الفن الهزلى نفسه ) ، لما كان فى وسعنا أن نستجيب له ، أو أن نعاطف معه ، ولما كان فى إمكانه هو أن يحقق لنا ضرباً من التطهير أو التحرر الذاتى ، كما يظهر لنا بوضوح فى « الملهاة » حيث يجيء الضحك فيكون بمثابة أداة للتحرر .

ثم يعرض كاسيرر بعد ذلك لدراسة معنى الجمال فى الطبيعة ومعناه فى الفن ، فيقول إن الجمال ليس مجرد خاصية مباشرة باطنة فى الأشياء ، بل هو يتضمن بالضرورة إحالة إلى الذهن البشرى الذى يدركه ، كما لاحظ معظم المشتغلين بالدراسات الجمالية . ولكن كاسيرر لا يقتصر على القول مع هيوم بأن الجمال لا يوجد إلا فى العقل الذى يتأمله ، وإنما هو يقرر أن وجود الجمال لا ينحصر فى مجرد « قابليته للإدراك » Percepi ، وإلا لكان الجمال شيئا سلبياً محضاً . والواقع أن إدراك الجمال يمثل نشاطاً إيجابيا يقوم به الذهن البشرى ، مستخدماً ما لديه من قوى إدراكية . وليست هذه العملية مجرد عملية ذاتية خالصة ، بل هى — على العكس من ذلك — شرط من شروط إدراكنا الحدسى للعالم الموضوعى . وليست عين الفنان عيناً سلبية تقتصر على التقبل المحض لبعض التأثيرات الخارجية ، أو تنحصر كل مهمتها فى تسجيل بعض انطباعات الأشياء ، وإنما هى عين إيجابية بناءة تستطيع عن طريق بعض الأفعال التركيبية اكتشاف ما فى الأشياء الطبيعية من جمال . وإذن فإن الإحساس بالجمال إنما هو ضرب من الحساسية المرهفة للحياة الديناميكية الشائعة فى الأشكال ؛ ولا سبيل إلى إدراك تلك « الحياة » اللهم إلا بفعل عملية ديناميكية مقابلة تتحقق فى صميم نفوسنا .

وقد نجد أنفسنا مدفوعين فى بعض الأحيان نحو إقامة تفرقة حاسمة بين « الجمال الطبيعى » و « الجمال الفنى » ، حتى نميز جمال الأشياء عن جمال الأشكال ؛ وكاسيرر لا يرى مانعاً من الأخذ بمثل هذه التفرقة ، ولكن على شرط ألا نقول مع كروتشه إن الطبيعة خرساء ، إلى أن يجىء الإنسان فيفك عقدة لسانها!! وربما كان الأدنى إلى الصواب — فيما يقول كاسيرر — أن نفرق بين الجمال العضوى والجمال الفنى ، على أساس الاعتراف بأن فى الطبيعة الكثير من ضروب الجمال التى لا تملك أية صبغة فنية أو أى طابع « استطيقى » . وحسبنا أن نتطلع إلى الجمال العضوى الماثل فى أى مشهد ما من المشاهد ، لكى نتحقق من أنه لا يشبه فى شىء ذلك الجمال الفنى الذى نستشعره حينما نكون بإزاء بعض أعمال فنية كبرى صور لنا فيها بعض عظماء المصورين مناظر طبيعية أو مشاهد واقعية . وقد يقوم المرء أحيانا بنزهة قصيرة فى وسط الحقول ، فيستمتع برقة الجو ، ونضارة المروج ، وتنوع المشاهد ، ونصاعة الألوان الطبيعية ، وسحر الشذى العطرى المنبعث من الأزهار ، ولكنه بمجرد ما يحاول تأمل هذا المنظر الطبيعى بعينى الفنان ، فإنه سرعان ما يستشعر تغيراً مفاجئاً فى كل إطاره الذهنى : إذ يشرع عندئذ فى تكوين صورة لهذا المنظر ، فلا يلبث أن يجد نفسه قد انتقل من عالم الأشياء الحية إلى « عالم الأشكال الحية » ، وعندئذ لا يعود يحيا فى الواقع المباشر للأشياء ، بل يجد نفسه قد أصبح يعيش فى إيقاع الأشكال المكانية ، وفى انسجام الألوان وتباينها ، وفى توازن الأضواء مع الظلال . وليست التجربة الجمالية سوى هذا الاستغراق فى المظهر الديناميكى للأشكال .

وإذا كان كثير من أصحاب المدارس الجمالية قد ربطوا النشاط الفنى بمظهر واحد من مظاهر النشاط البشرى ، ألا وهو الخيال الفنى ، فإن كاسيرر حريص كل الحرص على وضع المخيلة فى مكانها الصحيح بين غيرها من وظائف الحياة النفسية الداخلة فى صميم النشاط الفنى . وهو يذكرنا — فى هذا الصدد — بأن دعاة النزعة الكلاسيكية ( وغيرهم من أصحاب النظريات الكلاسيكية

الحديثة ) كانوا ينادون بتحديد دور النشاط الخيالي في العمل الفني ، مؤكدين أنه لابد لخيال الشاعر ( مثلا ) من أن يظل محكوماً بالعقل ، مقيداً بقوانين المعقول والممكن والمحتمل . . . الخ . والحق أنه مهما كان من أهمية المخيلة في عملية الإبداع الفني ، فإن من المؤكد — في رأى كاسيرر — أن الفنان في حاجة دائما إلى صنعة ( أو تكنيك ) من أجل العمل على تحقيق أخيلته وتجسيم صوره . فليس يكفي أن يستشعر المرء في أعماق نفسه بعض المعاني الدفينة ، أو أن يتصور في خياله بعض المواقف الوجدانية الأصيلة ، وإنما لابد له أيضاً من إحالة كل تلك « الصور الذهنية » إلى « وقائع خارجية » . ولا شك أن عملية « تخريج » externalization أمثال هذه الصور أو الأخيلة أو المشاعر إنما هي المهمة الكبرى التي تقع على عاتق الفنان . وليس المقصود بهذه العملية مجرد « التجسيم » المرئي أو الملموس في بعض الوسائط الحسية أو المادية الجزئية كالصلصال أو البرونز أو الرخام ، بل المقصود أيضاً هو التجسيم في أشكال محسوسة ، كالإيقاعات ، والنماذج اللونيـــة ، والخطوط ، والرسومات ، والأشكال التجسيمية . ولا غرو ، فإن ما يستأثر بانتباهنا في العمل الفني إنما هو « بناء » تلك الأشكال ، وتوازنها ، ونظامها . . . الخ . ونحن نعرف كيف أن لكل فن — في مجاله الخاص — أسلوبه النوعي ، أو لغته الاصطلاحية ، التي لا يمكن أن يشاركه فيها أي فن آخر . صحيح أننا قد نستطيع أن نعبر عن القصيدة بالرسم ، كما أننا قد نستطيع أن نترجم الشعر الغنائي إلى لغة الموسيقى ، ولكن من المؤكد أن لغة الفن الواحد لا تقبل الترجمة إلى لغة أي فن آخر . ولعل هذا ما حدا ببعض الباحثين إلى القول بأن مشكلات الفن الحقيقية إنما هي مشكلات الصورة ( أو الشكل ) form الناشئة من طبيعة البناء الهندسي لكل فن من الفنون . والواقع أن مضمون القصيدة لا يمكن أن ينفصل عن شكلها : فان القصيدة لا تكون عملا فنيا بأفكارها ومعانيها وأخيلتها فحسب ، بل بوزنها ، ولحنها ، وإيقاعها أيضا . وهكذا الحال أيضا بالنسبة إلى أي فن آخر من الفنون : فإن العناصر الشكلية في أي عمل فني ليست مجرد عناصر خارجية أو وسائط تكنيكية لإحداث حدس معين ، بل هي جزء لا يتجزأ من صميم العيان الفني نفسه .

وإن كاسيرر ليتوقف طويلا عند النظرية الرومانتيكية فى « الخيال الشعرى » ، فنراه يفيض فى الحديث عن صلة الشعر بالفلسفة ، وعلاقة الخيال بالواقع ، وارتباط الجمال باللامتناهى . . . إلى آخر تلك القضايا الرومانتيكية المعروفة فى فهم الفن ، وتحديد طابعه ، وسبر غور إمكانياته . وهو يعقب على هذه القضايا بقوله إنها قد وَلّدَتْ رد فعل مضاد عمل أصحابه على تخليص الفن من كل طابع ميتافيزيقى ، فكان أن عادوا من جديد إلى نظرية تقليد الطبيعة أو محاكاة الواقع . وليس من شك فى أن الواقعيين حينما أنكروا على الفن كل حق فى تجاوز الواقع أو التعالى على الطبيعة ، فإنهم قد أغفلوا بذلك الطابع الأساسى للفن ، ألا وهو طابعه الرمزى . ولكن « رمزية » الفن — فى نظر كاسيرر — ليست رمزية « متعالية » بل هى رمزية « باطنة » immanent وليس الموضوع الحقيقى للفن هو « مطلق » هيجل ، أو « اللامتناهى » الميتافيزيقى الذى نادى به شلنج ، بل هو تلك العناصر البنائية الأساسية لتجربتنا الحسية نفسها ، بما فيها من خطوط ، ورسوم ، وأشكال هندسية ، وصور موسيقية . . الخ . وليس فى الأشكال الفنية أى سر محجب : فإن هذه الأشكال مرئية ، مسموعة ، ملموسة ، ولم يجانب جوته الصواب حينما قال إن الفن لا يزعم لنفسه القدرة على الكشف عن الأعماق الميتافيزيقية للأشياء ، بل هو يقتصر على التمسك بالسطح الخارجى للظواهر الطبيعية . ومع ذلك ، فإن هذا « السطح الخارجى » ليس حقيقة مباشرة معطاة لنا فى صميم تجربتنا العادية ، بل نحن فى حاجة إلى الكشف عنه فى أعمال كبار الفنانين حتى ندركه ونقف على حقيقته . وقد يكون فى وسعنا أن نمضى إلى حد أبعد من ذلك فنقول إنه لما كان فى استطاعة اللغة البشرية أن تعبر عن كل شىء ، ابتداء من أدنى الأشياء حتى أرقاها ، فإن فى استطاعة الفن أيضاً أن يستوعب مجال الخبرة البشرية بأكملها ، وأن يمتد إلى شتى دوائر التجربة الإنسانية على اختلاف أنواعها . فليس ثمة شىء فى العالم المادى أو فى العالم الروحى ، بل ليس هناك موضوع طبيعى أو فعل بشرى تحتم علينا طبيعته أن نستبعده من دائرة الفن ، أو تضطرنا

ماهيته الخاصة إلى إقصائه من دائرة الخبرة الجمالية، مادام شيء لا يمكن أن يقف في وجه العملية الإبداعية، أو لا يمكن أن يتأبى على الجهد التشكيلي للفن.

ولا بد للباحث في علم الجمال من مناقشة النظريات السيكولوجية في الفن، فلم يكن بدعاً أن نجد كاسيرر يهتم بالتعرض للمذاهب التي توحد بين الفن واللذة، أو بين الفن واللعب، أو بين الفن والتأمل . . . الخ. وربما كانت السمة الغالبة على هذه النظريات — فيما يقول كاسيرر — أنها لا تحرص على تقديم نظرية عامة في الجمال بقدر ما تحرص على وصف الخبرة الجمالية أو تحليل ظاهرة إدراكنا للجمال. ولما كان من الملاحظ أن العمل الفني يحقق لنا ضرباً من الإشباع، أو يسبب لنا نوعاً من اللذة، فلم يكن من الغرابة في شيء أن يتجه أنظار الكثير من الباحثين نحو التوحيد بين الفن واللذة. وليس من شك في أن «اللذة» واقعة مباشرة من وقائع الشعور، ولكننا حينما نتخذ منها مبدأ سيكولوجيا، فإن معناها سرعان ما يستحيل إلى معنى غامض مبهم، خصوصاً وأن هناك من اللذات مالا حصر له، فضلا عن أن مسببات اللذة عديدة ليس ما يجمع بينها. ولا نرانا في حاجة إلى ترديد الاعتراضات التقليدية التي طالما وجهها الفلاسفة إلى مذهب اللذة، وإنما حسبنا أن نقول إن الذين يوحدون بين الفن واللذة في حاجة إلى تحديد نوع «اللذة» التي تقترن عادة بالنشاط الفني (إبداعياً كان أم تذوقياً)، حتى يكون في الإمكان فهم تلك المتعة الخاصة التي اصطلحنا على تسميتها باسم «المتعة الفنية». ولعل هذا ما حاول سانتايانا القيام به حينما عمد إلى تعريف الجمال بقوله إنه «اللذة منظوراً إليها باعتبارها خاصية تميز الأشياء»، أو هو «اللذة حين تتحقق تحققاً موضوعياً». ولكن هذا القول — في رأي كاسيرر — لا يخلو من «مصادرة على المطلوب»: لأنه كيف يتسنى للذة — وهي أشد حالاتنا النفسية ذاتية — أن تصبح «موضوعية»؟ ثم كيف جاز لسانتايانا أن يقول إن الفن إنما هو استجابة للحاجة إلى التسلية؟ لو كانت هذه حقا هي غاية الفن، لما كان هناك موجب لتحمل كل هذا العناء

فى سبيل تحقيق بعض الأعمال الفنية : فإن من يعرف الجهد الذى بذله ما يكل آنجيلو فى بناء كاتدرائية القديس بطرس ، أو دانتى فى كتابه « الكوميديا الإلهية » ، أو ملتون فى كتابه « الفردوس المفقود » يعلم تمام العلم أن كل الفنانين لم يكونوا يقصدون إلى اللهو أو التسلية أو الترفيه عن الناس ! وحتى لو سلمنا بأن فى الفن ضرباً من «الاستمتاع» ، فإن الاستمتاع هنا استمتاع بالأشكال ، لا بالأشياء . ولا شك أن الفارق كبير بين الابتهاج بالصور أو الأشكال ، والابتهاج بالأشياء أو الانطباعات الحسية . هذا إلى أننا لا نقتصر على تقبل الأشكال الفنية أو الوقوع تحت تأثيرها ، وإنما نحن فى حاجة دائما إلى إنتاجها أو استحداثها حتى نحس بجمالها . وربما كانت الوصمة الرئيسية التى تعيب معظم النظريات السيكولوجية فى تفسير الفن باللذة أنها قد عجزت تماما عن فهم دور « الإبداع الجمالى » فى صميم العملية الفنية . والحق أننا نعانى فى الحياة الجمالية تحولا جذريا ، فنشعر بأن ثمة تغيراً حاسماً قد تحقق فى صميم نفوسنا . وآية ذلك أن « اللذة » التى نستشعرها فى نشاطنا الجمالى لا تظل مجرد انفعال أو تأثر وجدانى محض ، بل تستحيل هى نفسها إلى « وظيفة » أو «عملية» . ولا غرو ، فإن عين الفنان ليست مجرد عين منفعلة تستجيب لبعض التأثيرات الحسية ، بل هى قلما تقتصر على هـذه المهمة السلبية التى تنحصر فى تسجيل الانطباعات الخارجية الواردة من الأشياء ، أو التأليف بينها بأساليب جديدة لا تخلو من تعسف . ومن هنا فان المصور العظيم ، أو الموسيقار الكبير ، ليس هو ذلك الرجل الذى يملك حساسية مرهفة للألوان أو الأنغام ، بل هو ذلك الإنسان الذى يملك القدرة على استخراج حياة ديناميكية للأشكال من صميم المواد السكونية ( أو الاستاتيكية ) الموجودة بين يديه . وعن هذا السبيل وحده ، قد يتسنى للمتعة ( أو اللذة ) التى نجدها فى الفن أن تتحقق تحققاً موضوعياً . ولا شك أن هذا « التحقق الموضوعى » لا بد من أن يتخذ بالضرورة طابع « العملية البنائية » . وكما أن العالم المادى — عالم الأشياء الثابتة والكيفيات المستمرة — ليس مجرد حزمة من المعطيات الحسية ، فإن العالم الفنى أيضاً ليس مجرد حزمة

من المشاعر والانفعالات . وكما أن الأول منهما يتوقف على أفعال التجريد النظرى والتحقق الموضوعى — من خلال المفاهيم الكلية والبنايات العلمية — فإن الثانى منهما يتوقف أيضاً على « أفعال تشكيلية » من نوع آخر ، ألا وهى أفعال « التأمل الجمالى » .

وثمة نظريات سيكولوجية أخرى قد ربطت الفن بالحلم ، بدلا من أن تربطه باللذة . والظاهر أن هذه النظريات قد تولدت كرد فعل ضد المذاهب العقلية التى كانت تخضع العمل الفنى لبعض القواعد المنطقية ، وكأن الموضوع الجمالى هو مجرد مشكلة رياضية ! ولا ريب أن رفض أصحاب هذه النظريات للنزعة العقلية فى تفسير الفن كان رفضاً صائباً : فإن قراءة كتاب فى العروض أو فى أصول الشعر لا تكفى مطلقاً لتعليمنا كيف نكتب قصيدة جيدة ! ولكن دعاة هذا الاتجاه لم يلبثوا أن استنتجوا من هذه المقدمات الصائبة نتيجة سريعة لا تخلو من خطأ ، إذ راحوا يقولون إنه هيهات لنا أن نفهم الفن ، اللهم إلا إذا عمدنا إلى الغوص فى أعماق الحياة اللاشعورية للموجود البشرى ! وتبعاً لذلك فقد قرر بعضهم أن الفنان لا يخرج عن كونه مجرد شخص مصاب بالجولان النومى Somnambulist ، وهو مضطر إلى المضى فى طريقه دون أدنى تدخل من جانب إرادته أو نشاطه الشعورى أو آليات الضبط الموجودة لديه . ولو أننا أيقظنا الفنان ، لقضينا على ما لديه من مقدرة فنية . ولعل هذا ما عناه شليجل Schlegel حينما كتب يقول : « إن نقطة البداية فى كل شعر إنما هى إلغاء قانون العقل وشتى المناهج العقلية ، من أجل الاستغراق فى فوضى الأخيلة والأوهام الأخاذة ، والاستسلام لذلك العماء الأصلى Original Chaos المخيم على الطبيعة البشرية » . ومعنى هذا أن الفن إنما هو « حلم يقظة » نستسلم له عن رضاً وطواعية . وهذا التصور الرومانتيكى للفن قد أثر على بعض المذاهب الميتافيزيقية فى الجمال ، وفى مقدمتها مذهب برجسون Bergson .

والواقع أن برجسون حينما قدم لنا نظرية جمالية — فيما يقول كاسيرر — فإنه لم يكن يقصد من ورائها سوى تقديم دليل آخر على صحة مبادئه الميتافيزيقية

العامة . وآية ذلك أن « العمل الفنى » — فى نظر برجسون — إنما هو الدليل القاطع على قيام ثنائية حاسمة ( لا سبيل إلى تصفيتها ) بين « الحدس » و « العقل » . وما نسميه باسم الحقيقة العقلية أو العلمية إنما هو فى الواقع أمر سطحى قد تواضعنا عليه . وأما الفن فإنه الوسيلة الناجعة للهروب من هذا العالم الضيق الضحل القائم على بعض المواضعات . فالفن إنما يرتد بنا إلى المصادر الأصلية أو الينابيع الحقيقية للوجود ، والقدرة الإبداعية الماثلة فى الأعمال الفنية إنما هى مجرد مجلى من مجالى ذلك التطور الإبداعى الذى تنطوى عليه الحياة نفسها . ومثل هذا التصور الإبداعى للفن قد يبدو لنا — لأول وهلة — فلسفة جمالية ديناميكية تجعل من « الجمال » طاقة حيوية فعالة فى صميم الوجود . ولكن الحدس البرجسونى — فيما يقول كاسيرر — لا يمثل مع ذلك أى مبدأ إيجابى فعال ، لأنه لا يتصف بأية تلقائية ، بل هو مجرد أسلوب من أساليب السلبية أو التقبل المحض . وحسبنا أن نعود إلى الأوصاف التى قدمها برجسون لهذا الحدس الجمالى لكى نتحقق من أنه مجرد « قابلية سلبية » ، لا تنطوى على أية صورة إيجابية فعالة . وهنا يستشهد كاسيرر بالكثير من نصوص برجسون الواردة فى كتابه « رسالة فى معطيات الشعور المباشرة » ، لكى يبين لنا أن موضوع الفن عند برجسون ، إن لم نقل هدفه النهائى ، إنما هو تخدير قوى المقاومة الماثلة فى شخصيتنا ، حتى نصبح فى حالة تقبل محض ، فنستطيع عندئذ إدراك الفكرة التى يريد الفنان أن يوحى بها إلينا ، ويكون فى وسعنا بالتالى التعاطف مع الحالة الوجدانية التى أراد التعبير عنها . وليس الإحساس بالجمال فى نظر برجسون إحساساً نوعيا خاصا ، بل هو طابع عام يمكن أن تتسم به أية حالة من حالاتنا الوجدانية ، ولكن على شرط أن يكون مصدرها هو الإيحاء ، لا العلية أو السببية . ولعل هذا هو السبب فى أن برجسون يشبه حالة الإدراك الجمالى بحالة « التنويم المغناطيسى Hypnosis » وكأن من شأن العمل الفنى أن يهدهد حواسنا ، ويخدر مشاعرنا ، لكى يجعلنا نتقبل إيحاء الفنان ، ونستجيب لتعبيراته . وفات برجسون — فيما يقول كاسيرر — أن الجمال ليس من « التنويم المغناطيسى » فى شىء ، لأن فى إمكان

المنوم أن يفرض على أى إنسان أداء بعض الأفعال ، أو أن يضطره إلى الإحساس ببعض المشاعر ، فى حين أنه ليس من الممكن فرض الإحساس بالجمال على نفوسنا بأى وجه من الوجوه ، لأنه هيهات للمرء أن يستشعر الجمال ، اللهم إلا إذا تآزر مع الفنان نفسه . وليس يكفى لتذوق العمل الفنى أن يتعاطف المرء مع مشاعر الفنان ، بل لا بد للمرء أيضاً من الاندماج فى صميم نشاطه الإبداعى . ولو قدر للفنان أن ينجح فى تخدير قوانا الشخصية الفعالة ، لكان فى ذلك تعطيل تام لإحساسنا بالجمال . ومعنى هذا أن إدراكنا للجمال ، أو إحساسنا بديناميكية الصور أو الأشكال ، لا يمكن أن يتم بهذه الصورة التى توهمها برجسون . والسبب فى ذلك أن « الجمال » يتوقف من جهة على بعض المشاعر النوعية الخاصة ، ويستلزم من جهة أخرى فعلا من أفعال الحكم والتأمل (على حد تعبير كاسيرر ) .

وهذا الاعتراض الذى يوجهه كاسيرر إلى ميتافيزيقا برجسون ينسحب أيضاً على النظرية السيكولوجية التى قدمها لنا نيتشه فى كتابه المشهور : « تولد المأساة من روح الموسيقى » . والرأى الذى ذهب إليه نيتشه فى هذا الكتاب أن ثمة قوتين متعارضتين تعملان عملهما فى كل إنتاج فنى ، ألا وهما « قوة ديونسيوس » من جهة ، و « قوة أبولون » من جهة أخرى . وهذا الاستقطاب الأساسى بين هاتين القوتين المتعارضتين إنما يمثل ماهية العمل الفنى الصحيح . فلا بد فى كل فن من قيام تعارض جوهرى بين حالة الحلم وحالة النشوة ، أو بين قوة العيان ، والتداعى ، والشعر من جهة ، وقوة الهوى ، والوجدان ، والغناء ، والرقص من جهة أخرى . ولكن نيتشه — فيما يقول كاسيرر — قد تناسى أن الإلهام الفنى ليس ضرباً من السكر أو النشوة أو التخدير ، كما أن الخيال الفنى ليس ضرباً من الحلم أو الهلوسة أو الهذيان . وربما كانت السمة الأساسية التى تميز كل عمل فنى أصيل إنما هى تلك « الوحدة » البنائية العميقة التى تسمه بطابعها . وليس فى وسعنا أن نفسر هذه « الوحدة » بإرجاعها إلى حالتين مختلفتين تماماً : هما حالة الحلم وحالة

النشوة : لأنه هيهات لأى «كل بنائى» موحد ، أن يتكون من عناصر مختلطة مهوشة .

ثم ينتقل كاسيرر بعد ذلك إلى البحث فى النظريات السيكولوجية التى توحد بين الفن واللعب ، فيقول إنه قد تكون ثمة سمات مشتركة تجمع بين كل من الفن واللعب : لأن من المؤكد أن كلا منهما نشاط حر غير مقيد بأية غاية نفعية ، فضلا عن أنه لا يهدف إلى تحقيق أى مقصد عملى . ولا شك أننا فى كل من اللعب والفن نخلِّف وراء ظهورنا شتى حاجاتنا العملية المباشرة ، لكى نخلع على عالمنا صورة جديدة أو شكلا جديداً . ولكن هذا التشابه الظاهرى بين اللعب والفن قد لا يكون مبرراً كافيا للتوحيد بينهما تماماً . وآية ذلك أن الخيال الفنى خيال متمايز تمايزاً حاسماً عن ذلك النوع الخاص من الخيال الذى يسم بطابعه نشاط اللعب أو اللهو . فنحن فى اللعب إنما نكون بإزاء صور مصطنعة أو أشكال موهومة قد تبلغ من الحيوية والنصاعة وقوة التأثير حداً نتوهم معه أنها حقائق أو وقائع ، فى حين أننا لو عرفنا الفن بأنه مجموعة من الصور الوهمية أو الأشكال المتخيلة ، لكان فى هذا التعريف تشويه كبير للطابع الحقيقى للنشاط الفنى . فاللعب إنما يضع بين أيدينا مجموعة من «الصور الوهمية» ، فى حين أن الفن يزودنا بنوع جديد من الحقيقة : ألا وهى حقيقة الأشكال الخالصة ، لا حقيقة الأشياء التجريبية . والواقع أنه إذا كان الطفل يلعب بالأشياء ، فإن الفنان يلعب بالأشكال : أعنى بالخطوط ، والرسوم ، والإيقاعات ، والألحان . وإذا كان النشاط الذى يقوم به الطفل حين يلعب مجرد نشاط تنظيمى يقوم على إعادة تنظيم بعض المواد ، أو إعادة توزيع بعض العناصر الماثلة فى إدراكه الحسى ، فإن النشاط الذى يقوم به الفنان حين يبدع إنما هو نشاط بنائى خلاق بمعنى آخر أعمق وأبعد مدى . ولا شك أن اللعب يضطر الطفل إلى استبدال الأشياء الواقعية الماثلة فى صميم بيئته ، بأشياء أخرى ممكنة ، فى حين أنه ليس ثمة «استبدال» exchange من هذا القبيل فى مضمار النشاط الفنى الصحيح . والحق أن الإبداع الفنى يتطلب من الفنان إذابة مادة

الأشياء الغفل فى بوتقة خياله ، حتى يخرج لنا من هذه العملية عالماً جديداً من الأشكال الشعرية ، أو الموسيقية ، أو التجسيمية . هذا إلى أن النشاط الذى يقوم به الطفل حين يلعب نشاط تلقائى لا يخلو من سهولة ، فى حين أن الجهد الذى يبذله الفنان فى سبيل تحقيق عمله الفنى لا يمكن أن يتحقق بمثل هذه السهولة ، كما أن الجهد الذى يبذله المتذوق فى سبيل الاستمتاع بأى عمل فنى يستلزم حشد كل قواه النفسية وتعبئة شتى طاقاته الروحية .

وليس فى استطاعتنا — بطبيعة الحال — أن نتوقف عند الفروق الدقيقة التى أقامها كاسيرر بين نظرية اللعب عند كل من شيلر Schiller وهربرت اسبنسر H. Spencer ، وإنما حسبنا أن نقول إن كاسيرر يقيم تعارضاً جوهريا بين النظريتين ، على أساس أن الأولى منهما مثالية متعالية ، فى حين أن الثانية بيولوجية طبيعية . ونحن نعرف كيف أن شيلر كان تلميذاً مخلصا لكانت ، فليس بدعاً أن نجده يقرن اللعب والجمال بعالم الحرية ، فى حين أن هربرت اسبنسر قد وضع مذهبه فى اللعب والجمال على أساس نظرية داروين فى النشوء والارتقاء ، فليس بدعاً أن نراه يعد الظاهرة الجمالية مجرد ظاهرة طبيعية . وعلى حين أن التطوريين قد وضعوا اللعب البشرى جنباً إلى جنب مع اللعب الحيوانى ، نجد أن شيلر كان يجعل من « اللعب » ظاهرة إنسانية محضة ، مؤكداً فى الوقت نفسه أن الحرية وقف على الكائن الناطق ، وأن الجمال لا ينتسب إلى « العالم الظاهرى » ، بل إلى « العالم المعقول » . هذا إلى أن شيلر قد وقع تحت تأثير روسو ، فلم يكن من الغريب عليه أن يقرن عالم الفن « المثالى » بعالم الطفولة ، حيث تتخذ ظاهرة « اللعب » طابع العملية النفسية التى خضعت لضرب من « الإعلاء » أو « التصعيد » . وهكذا اعتبر شيلر التأمل الجمالى بمثابة الخطوة الأولى فى سبيل التحرر ، فقرب وعى الإنسان بالأشكال الحية مما أطلق عليه اسم « تجربة الحرية » ، وعرف الجمال نفسه بأنه « شكل حى » أو « صورة حية » . ولا شك أن هذا الموقف الشعورى التأملى الذى يقترن بكل خبرة جمالية إنما هو — فى رأى كاسيرر — ما قد يسمح لنا بتمييز « الفن » عن « اللعب » .

وإذا كان قد وقع فى ظن كثير من القائلين بأن « الفن للفن » أن الظاهرة الجمالية سر محجب هيهات للشخص العادى أن ينفذ إليه ، فإن من واجبنا — على العكس من ذلك — أن نعيد إلى الفن ارتباطه بالحياة البشرية العادية . صحيح أن هناك فارقاً كبيرا بين أن يحيا المرء فى مملكة الأشكال ، وأن يعيش فى دنيا الأشياء أو المواضيع التجريبية ، ولكن من المؤكد مع ذلك أن الأشكال الفنية ليست صوراً فارغة أو أشكالا خاوية ، بل هى موضوعات حية تؤدى دوراً هاما فى عملية بناء الخبرة البشرية وتنظيمها . ومعنى هذا أن المرء حين يحيا فى عالم الأشكال ، فإنه لا يهرب من مستلزمات الحياة ، بل هو يحقق — على العكس من ذلك — « طاقة » من الطاقات العليا للحياة نفسها . وليس فى وسعنا أن نتحدث عن الفن باعتباره ظاهرة فائقة للحياة البشرية ، أو خارجة تماماً عن الوجود الإنسانى ، اللهم إلا إذا نسينا أو تناسينا تلك القوة البنائية التى يضطلع بها الفن حين يعمل على تنظيم عالمنا البشرى . وإذن فإن الفن هو أولا وبالذات ظاهرة بشرية ، وإن كان من الخطأ تفسير هـذه الظاهرة بإرجاعها إلى أية ظاهرة نفسية محددة ، سواء أكانت هى الحلم ، أم الهذيان ، أم اللاشعور ، أم التنويم المغناطيسى ، أم اللعب . . . الخ . وما دمنا قد ربطنا النشاط الفنى بوظائف « الصياغة » و « التشكيل » و « التنظيم » و « التركيب » و « البناء » ، فقد أصبح لزاماً علينا أن ننفى عن الفن كل طابع « لا عقلى » وكل نزعة « صوفية » . ومهما كان من أمر تلك القدرة الإبداعية التى يقوم عليها النشاط الفنى ، بل مهما كان من أمر ذلك الخيال الإبداعى الذى يستند إليه كل إنتاج فنى ، فإن من المؤكد — فيما يقول كاسيرر — أن الظاهرة الجمالية ليست ظاهرة سحرية تنتقل بنا إلى عالم متعال أو فائق للطبيعة ، بل هى ظاهرة بشرية « باطنة » فى صميم الكون ، فضلا عن أنها لا تخلو من طابع « عقلى » ، على اعتبار أنها تستند أولا وبالذات إلى « معقولية الصور »[1] .

---

(1) E. Cassirer : « The Philosophy of Symbolic Forms. », Vol. II., New-Haven, 1955, Introduction, p. 25.

وإذا كان من شأن العلم — فيما يقول كاسيرر — أن يخلع على أفكارنا ضرباً من « النظام » ، كما أن من شأن الأخلاق أن تضفى على أفعالنا ضرباً من « التنظيم » ، فإن من شأن الفن أيضاً أن يخلع ضرباً من «النظام» على إدراكنا للمظاهر المرئية ، والملموسة ، والمسموعة . ولئن كان كاسيرر لا يرى مانعاً من تعريف الفن بقوله إنه « لغة رمزية » ، إلا أنه يأخذ على كروتشه أنه قد وحد تماما بين « اللغة » و « الفن » وكأن مشكلات علم الجمال إنما هي بعينها مشكلات علم اللغة ، والعكس بالعكس ، فى حين أن ثمة فارقا لا سبيل إلى إغفاله بين رموز الفن من جهة ، والحدود اللغوية المستخدمة فى الحديث العادى أو الكتابة من جهة أخرى . صحيح أن كلا من اللغة والفن لا يقتصر على محاكاة الأشياء أو تقليد الأفعال ، وإنما هو فى صميمه ضرب من «التمثيل» ، ولكن التمثيل اللغوى إنما يقوم على مجموعة من الألفاظ أو التصورات ، فى حين أن التمثيل الفنى إنما يقوم على بعض الأشكال المحسوسة . فليس ثمة عناصر مشتركة بين وصف المصور أو الشاعر لمنظر ما من المناظر ، ووصف الجغرافى أو عالم طبقات الأرض ( الجيولوجى ) لهذا المنظر عينه . ولا غرو ، فإن الاختلاف واضح بين عمل العالم وعمل الفنان من حيث الباعث الذى يصدر عنه ، وأسلوب الوصف الذى يصطنعه . حقا إن الجغرافى قد يصف لنا المنظر الطبيعى بطريقة تشكيلية ، كما أنه قد يذهب إلى حد أبعد من ذلك فيصور لنا المنظر بألوان ناصعة زاهية ، ولكنه لا يريد من وراء ذلك أن يقدم لنا عيانا لهذا المشهد ، بل مجرد تصور تجريبى له . وهذا هو السبب فى أن الجغرافى يجد نفسه مضطرا إلى مقارنة شكل المنظر الطبيعى بغيره من الأشكال الأخرى ، محاولا عن طريق منهجى الملاحظة والاستقراء الوصول إلى تحديد سماته النوعية الخاصة ، أو خصائصه الجوهرية المميزة . وأما بالنسبة إلى الفنان : فإنه لا وجود على الإطلاق لأمثال تلك العلاقات التجريبية ، ولشتى عمليات المقارنة الدقيقة بين الوقائع ، مع كل ما يقترن بها من بحث علمى عن العلاقات السببية . . . الخ . هذا إلى أن الفنان لا يهتم بالتعرف على فوائد الأشياء ، فضلا عن أنه لا يسائل

نفسه عن المصدر الذى صدرت عنه ، أو العلة التى عملت على إيجادها ، بل هو يحرص فقط على الكشف عن « صورها » أو « أشكالها » . وليست هذه « الأشكال » مجرد عناصر سكونية ( أو استاتيكية ) ، بل هى تنطوى على نظام حركى يكشف لنا عن أفق جديد من آفاق الطبيعة . وليس أبعد عن الصواب مما وقع فى ظن بعض المعجبين بالفن من أن مهمة النشاط الجمالى هى العمل على تجميل الحياة أو تزيينها ، وكأن الفن هو مجرد ترف زائد أو شيء كمالى محض ! ولكننا لو أنعمنا النظر إلى الدور الإيجابى الفعال الذى طالما قام به الفن فى صميم الحضارة البشرية ، لما ترددنا فى القول بأنه اتجاه خاص ، أو توجيه جديد ، لأفكارنا ، وخيالنا ، ومشاعرنا . فالفنون التشكيلية — مثلا — تساعدنا على رؤية العالم الحسى بكل ما فيه من ثراء ، وخصب ، وتنوع . وماذا كنا لنعرف عن الفروق الدقيقة التى لا يحصى لها عدد فى صميم مظاهر الأشياء ، لو لم يقدر لنا أن نشهد روائع المصورين والمثالين ؟ وهل كنا لنستطيع أن ننفذ إلى أغوار حياتنا الشخصية ، لو لم يقدر لنا أن نطلع على قصائد كبار الشعراء ؟ إننا — بلا شك — لا نعرف عن إمكانيات الحياة اللامتناهية سوى صورة غامضة مبهمة ، ولكن من المؤكد أن الشعراء الغنائيين ، والروائيين ، ومؤلفى الدراما ، هم الذين يسلطون على تلك الإمكانيات المظلمة ، أضواءهم الساطعة ، فيقدمون لنا بذلك الدليل على أن الفن ليس مجرد تقليد زائف أو صورة طبق الأصل ، وإنما هو مظهر أصيل لحياتنا الباطنية .

وأخيراً يقيم كاسيرر تفرقة واضحة بين « الفن » و « العلم » ، فيقرر أن ثمة « عمقاً تصورياً » يكشف لنا عنه « العلم » ، كما أن ثمة « عمقاً بصرياً » خالصاً يكشف لنا عنه « الفن » . وعلى حين أن العلم يساعدنا على فهم علل الأشياء ، نجد أن الفن يساعدنا على رؤية أشكال هذه الأشياء . ونحن نحاول فى العلم أن نرد الظواهر إلى عللها الأولى ، بحيث نصل إلى القواعد والقوانين العامة ، فى حين أننا حينما نكون بإزاء الفن فإننا نستغرق فى المظاهر المباشرة للأشياء ، مستمتعين بذلك المظاهر إلى أقصى حد ، بكل ما فيها من ثراء وتنوع . ومعنى

هذا أن المهم فى العلم هو اطراد القوانين ، فى حين أن المهم فى الفن هو تنوع الحدوس وتعدد أشكالها . ولا يرى كاسيرر مانعاً من القول بأن الفن ضرب من المعرفة ، ولكنه ينص على أن المعرفة الفنية معرفة متمايزة ذات نوع خاص . وهو لا يرفض قول شافتسبرى بأن « الجمال حقيقة » ، ولكنه يضيف إلى ذلك أن حقيقة الجمال لا تنحصر فى تفسير الأشياء أو وصفها وصفاً نظرياً ، بل هى تنحصر فى ضرب من « العيان التعاطفى » للأشياء . ولا شك أن ثمة تبايناً بين وجهتى نظر العلم والفن إلى الحقيقة ، ولكن ليس هناك أى تعارض أو تناقض بينهما . وما دام العلم والفن يتحركان فى مجالين مختلفين تماما ، فلا موضع للقول بوجود تناقض أو تعارض بينهما . وتبعاً لذلك فإن التفسير التصورى الذى يأخذ به العلم ، لا يحول دون قيام التفسير الحدسى الذى ينادى به الفن . ولسنا نجد مبرراً للقول بأن العمل على معرفة علل الأشياء rerum cognoscere causas أهم وأجدى من العمل على رؤية أشكال الأشياء rerum videre formas . والحق أن اهتمامنا بالوقوف على العلل النظرية للأشياء ، أو آثارها العملية ، كثيراً ما يُفَوِّت علينا رؤية مظهرها المباشر ، فلا نعود نقوى على رؤية الأشياء وجهاً لوجه . ولكن الفن هو الذى يجىء فيعلمنا كيف « نرى » الأشياء ، بدلا من أن نقتصر على « تصورها » أو « استخدامها » . ولا يقتصر الفن على تزويدنا بصورة أخصب ، وأنصع ، وأزهى ، للواقع ، بل هو يساعدنا أيضاً على تكوين نظرة أعمق إلى البناء الصورى للعالم . . . وربما كان من بعض مزايا الطبيعة البشرية أنها ليست مقيدة بطريقة واحدة بعينها فى النظر إلى الواقع ، بل هى تستطيع أن تختار لنفسها وجهة النظر التى تروقها ، وبالتالى فإن فى وسعها أن تنتقل من هذا المظهر إلى ذاك ، منوعة باستمرار طريقتها فى النظر إلى الأشياء[1] .

. . . تلك هى فلسفة كاسيرر فى الفن ، على نحو ما بسطها لنا فى كتابه « مقال عن الإنسان » وفى غيره من الكتب التى درس فيها « فلسفة الأشكال

---

(1) E. Cassirer : « Essay on Man », 1954, pp. 216 — 217.

الرمزية » . وقد تكون الميزة الرئيسية لهذه الفلسفة أنها قد استندت إلى مناقشة علمية دقيقة لشتى النظريات القديمة والحديثة فى الفن ، بحيث قد يكون فى وسعنا أن نقول إنها لم تتحدد إلا بمعارضتها الكثير من آراء الفلاسفة السابقين فى تحديد طبيعة الظاهرة الجمالية . ولعل هذا هو السبب فى أن كاسيرر قد استطاع أن يتوصل إلى نظرية إنسانية تكاملية فى الفن ، فجاءت فلسفته الجمالية وليدة فهم حقيق لطبيعة الفن بوصفه رافداً هاما من روافد الحضارة البشرية ، ومظهراً حيوياً من مظاهر الوعى الإنسانى فى سعيه نحو اجتلاء الحقيقة الخارجية . وسيكون علينا من بعد أن نتتبع أصداء هذه الفلسفة لدى مفكرين آخرين مثل سوزان لانجر وهربرت ريد ، حتى نكشف عن الدور الحقيق الذى قام به كاسيرر فى مضمار التفكير الجمالى . . .

# الفن رمز ومعنى

سوزان لانجر

## الفصل الثاني عشر

# فلسفة الفن عند سوزان لانجر

قد تكون المفكرة الأمريكية المعاصرة سوزان لانجر (١٨٩٥ — ؟) أخلص تلميذة من تلاميذ إرنست كاسيرر : فإننا نلمح في فلسفتها أثراً واضحاً بفلسفة الأشكال الرمزية التي قدم لنا أصولها الفيلسوف الألماني الكبير ، فضلا عن أننا نعرف أنها قد قامت بترجمة واحد من كتب كاسيرر إلى اللغة الإنجليزية سنة ١٩٤٦ ، ألا وهو كتاب : « اللغة والأسطورة » . وقد ولدت سوزان لانجر بمدينة نيويورك من أبوين ألماني الأصل ، وتلقت تعليمها في رادكليف Radcliffe حيث حصلت على درجة الماجستير ثم درجة الدكتوراه في الفلسفة ، كما ساعدها إتقانها للغة الألمانية على مواصلة دراساتها الفلسفية في فينا حيث قضت موسماً دراسياً أتاح لها فرصة الوقوف على أهم الاتجاهات الفلسفية المعاصرة في العالم الجرماني . وقد قامت سوزان لانجر بالتدريس في الكثير من جامعات أمريكا ، كما ألفت عدداً غير قليل من المؤلفات الفلسفية في المنطق ، والفلسفة العامة ، وعلم الجمال ، وعلم اللغة ، وفلسفة الفن . ومن أشهر كتب لانجر كتاب « تطبيق الفلسفة » Practice of Philosophy وكتاب « مقدمة في المنطق الرمزي » : Introduction to Symbolic Logic ، وكتاب « الفلسفة بمفتاح جديد » Philosophy in a New Key ، ثم كتاب « الصورة والوجدان » Form and Feeling ، وأخيراً كتاب : « مخططات فلسفية » Philosophical Sketches . هذا وقد أصدرت سوزان لانجر عام ١٩٥٩ كتاباً ضخماً بعنوان : « تأملات في الفن » تضمن مجموعة هائلة من الدراسات في علم الجمال وفلسفة الفن بقلم نخبة ممتازة من المفكرين وعلماء الجمال ، وقامت هي بالإشراف عليه وترجمة بعض فصوله وتقديمه إلى

القارئ الأمريكي . والمتتبع لكل هذا النشاط الكبير الذى قامت به سوزان لانجر فى مضمار الدراسات الفلسفية والجمالية ، يدرك أهمية الجهد الذى بذلته هذه المفكرة الأمريكية فى سبيل نقل التراث الألمانى إلى اللغة الإنجليزية ، ووضع فلسفة جمالية مستقلة فى البيئة الأكاديمية الأمريكية .

ولو أننا ألقينا نظرة فاحصة على كتاب لانجر الشهير الذى أحدث أصداء هامة فى الفكر الأنجلو — ساكسونى عام ١٩٤٢ ، ألا وهو كتاب « الفلسفة بمفتاح جديد » ، لوجدنا أن نقطة انطلاق لانجر فى هذه الدراسة إنما هى رغبتها فى مناقشة الأساس الفلسفى الذى قامت عليه « الوضعية المنطقية » ، ألا وهو القول بأن « حدود اللغة هى حدود التجربة البشرية نفسها » ، وأن كل ما لا سبيل إلى التحقق منه تجريبياً إنما هو لغو فارغ لا معنى له على الإطلاق ! ولا شك أن هذه النزعة الوضعية المتطرفة هى التى أملت على الكثيرين استبعاد الفن والشعر والأسطورة والميتافيزيقا من دائرة المعرفة البشرية ، بحجة أن هذه كلها مجرد تعبيرات ذاتية عن بعض المشاعر أو العواطف أو القيم أو الانفعالات أو الرغبات ، دون أن يكون لها أى معنى قابل للفهم ، أو أية دلالة قابلة للتوصيل ، أو أى طابع رمزى يجعل منها لغة بشرية ذات صبغة عامة . . .

ولكننا لو عرفنا أن الإنسان موجود يحيا أولا وبالذات فى عالم من الرموز ، وإذا فهمنا أن الرمز ليس وقفاً على التفكير اللغوى ، بل هو يمتد أيضاً إلى مجالات أوسع من المجال اللفظى الصرف ، أمكننا أن ندرك كيف أن العملية الرمزية التى يقوم بها الإنسان تشمل شتى مظاهر النشاط البشرى بما فيها من فن ، وحلم ، وأسطورة ، وخرافة ، وطقوس دينية ، وميتافيزيقا ، وغير ذلك . والواقع أن الكلام ليس إلا مظهراً واحداً من مظاهر تلك العملية الرمزية التى يضطلع بها الموجود البشرى ، فلابد لنا من التسليم بأن عالم المعانى أوسع بكثير من عالم اللغة ، وأن أشكال المعرفة لا تقف عند حدود العلم التجريبى أو المعرفة العقلية . وقد أثبت لنا فلاسفة عديدون — نذكر

من بينهم شوبنهاور ، وكاسيرر ، ودلاكروا ، وديوى ، ووايتهد وغيرهم — أن اللغة ليست هى سبيلنا الأوحد إلى التعبير عن المعانى ، وأنه ليس من الضرورى أن يكون كل ما لا يقبل الصياغة اللفظية مجرد انفعال أو حالة وجدانية[1] .

صحيح أن اللغة هى وسيلتنا الأولى إلى « التعبير التصورى conceptual expression » ولكن هذا لا يعنى أن يكون كل ما تعجز اللغة عن التعبير عنه مجرد أمر « لا معقول » ، أو « وهم » خلو تماماً من كل صورة ![2] وربما كان منشأ الزعم القائل بأن كل ما لا يقبل الصياغة اللفظية إنما هو بطبيعته خارج تماماً عن دائرة المعرفة البشرية ، أننا قد اعتدنا ربط الفكر باللغة ، فأصبحنا ننظر إلى « الرمزية اللفظية » على أنها المظهر الأوحد للنشاط الذهنى ، وكأن « التفكير اللغوى » هو حياتنا الذهنية بأسرها ! وعلى الرغم من أن سوزان لانجر توافق رسل Russell على أنه ليس ثمة عالم آخر لا مادى ، أو عالم آخر يخرج عن حدود المكان والزمان ، إلا أنها تقرر أن ثمة أشياء ، فى صميم هذا العالم المادى المكانى الزمانى الذى ندركه فى خبرتنا العادية ، لا تقبل بطبيعتها « التعبير اللغوى » القائم على التفكير اللفظى . وليست هذه الأشياء بالضرورة أموراً غيبية ، أو مسائل صوفية ، أو حقائق غامضة لا سبيل إلى تصورها ، بل هى مجرد أمور تستلزم فى تصورها نظاماً رمزياً آخر غير ذلك النظام المتضمن فى منطق اللغة . ولئن كان التعبير الفكرى هو أوضح مظهر من مظاهر نشاطنا الذهنى ، إلا أن هذا لا يعنى بالضرورة أن تكون « اللغة » هى أداتنا الرمزية الوحيدة . وإذا كان الكثير من رجالات « الوضعية المنطقية » مثل كارناب : Carnap ، وفتجنشتاين ، وآير ، وغيرهم ، قد استبعدوا من نطاق « علم المعانى » شتى التعبيرات الميتافيزيقية والفنية ، باعتبارها مجرد حالات

---

(1) Susanne K. Langer : «Philosophy in a New Key», Mentor Book, 1958, New-York, p. 81.

(2) S. K. Langer : «Philosophical Sketches», Baltimore, 1962, p. 90.

وجدانية تعبر عن الخبرة الذاتية ، فإن سوزان لانجر تقرر — على العكس من ذلك — أننا نجد فى الميتافيزيقا والفن « رموزاً » تعبر عن معان عقلية إلى أبعد حد . حقا إن شكل هذه الرموز ووظيفتها ، قد لا يسمحان لنا بدراستها تحت باب « المنطق » ، نظراً لأنها ليست من « اللغة » فى شىء ، ولكن من المؤكد أن مجال « علم المعانى » semantics أوسع بكثير من مجال « علم اللغة » . وحسبنا أن نرجع إلى أية قصيدة من القصائد ، لكى نتحقق من أنها ليست كما قال كارناب مجرد صيحات هى من قبيل قولنا : « أوه ، أوه » ، وإنما هى تعبيرات رمزية تحمل معانى ضمنية . بل إننا لو نظرنا إلى أية لوحة من اللوحات ، لما وجدنا أنفسنا بإزاء مجموعة من الخطوط والألوان والأشكال فحسب ، بل لوجدنا أنفسنا أيضاً بإزاء لغة رمزية تنقل إلينا بعض الدلالات من خلال ذلك المظهر المادى .

والحق أننا لو أنعمنا النظر إلى أى عمل فنى كائنا ما كان ، لوجدنا أن هذا العمل لا يمثل مجرد « صيحات انفعالية » صـــدرت عن موجود ما من الموجودات ، بل هو أشبه ما يكون بنسق رمزى ابتدعه كائن ناطق للتعبير عن شعوره فى مجال أوسع من مجال اللغة الكلامية . وحسبنا أن نعود إلى تاريخ الحضارة البشرية لكى نتحقق من أن الفن ليس مجرد شكل من أشكال اللعب ، أو مظهر من مظاهر الترف ، بل هو خبرة أصيلة تقف جنبا إلى جنب مع التجربة العلمية وشتى مظاهر التفكير اللغوى ، دون أن يكون من حقنا مع ذلك أن نقيسها بمقاييس العلم ، أو أن نحكم عليها من وجهة نظر المنطق اللغوى . وكما أن لكل مجتمع من المجتمعات لغته الخاصة ، فإن لكل حضارة من الحضارات فنها الخاص . وإذا كان من الصحيح أن بعض الحضارات القديمة لم تكن تملك أى دين حقيقى ، أو أى نظام أسطورى ، فإنه ليس بصحيح مطلقاً أن حضارة ما من الحضارات قد خلت تماماً من كل فن ، سواء أكان هذا الفن رقصاً ، أم غناء ، أم رسماً ، أم مجرد نقش على بعض آلات الإنسان ، أم مجرد وشم على الجسم البشرى نفسه . والظاهر أن فن الرقص — من بين جميع

الفنون — هو أقدمها جميعاً : فإننا لا نجد مجتمعاً بشريا ، قديماً كان أم حديثا ، قد جهل هذا الفن تماماً .

وليس أدل على القيمة الحضارية للفن مما نلاحظه فى كافة المجتمعات من أن الفن هو بمثابة بلورة لكل نشاط المجتمع ، وتركيز لطبيعة الحياة البشرية فيه ، وسجل صادق لوجدان الناس ووعيهم بصفة عامة . وإن مجتمعاً قويا باستعداداته الحربية أو إمكانياته الاقتصادية ، ولكنه مفتقر إلى النشاط الفنى ، لهو مجتمع ضعيف بالقياس إلى أدنى قبيلة بدائية تضم بين جنبيها مصورين ، وراقصين ، ونحاتى أصنام ! والواقع أن أى مجتمع بلغ بالفعل مستوى الحضارة ( بالمعنى الانثروبولوجى لهذه الكلمة ، لا بالمعنى الشعبى الذى يجعل منها مجرد « شكل اجتماعى » ) لا بد من أن يكون قد أنتج فنا ، ولكن لا فى نهاية حياته ، بل منذ اللحظة الأولى من لحظات نشاطه . ولا غرو ، فإن الفن هو بمثابة الراعى الحقيقى للتطور البشرى ، فردياً كان أم اجتماعيا . وكل ابتذال يلحق النشاط الفنى إنما هو الدليل القاطع على انحلال المجتمع ، أو هو العرض الأكيد الذى يكشف عن قرب انهياره . وأما ظهور فن جديد ، أو حتى مجرد أسلوب جديد أصيل ، فهو الدليل على أن الوعى الجمعى أو الفردى لا زال حياً نابضاً ، إن لم نقل فتياً شابا[1] .

وهنا قد يحق لنا أن نتساءل عن ماهية ذلك النشاط البشرى الذى يحتل كل هذه المكانة فى مضمار الترقى البشرى . . . إننا نعرف بلا شك أن الفن ليس بحثا عقليا ، ومع ذلك فإن من المؤكد أن الفن ضرورى للحياة العقلية . ونحن نعرف أيضاً أن الفن ليس من الدين فى شىء ، ومع ذلك فإن الشواهد كثيرة على أن الفن ينمو مع الدين ، ويقوم بخدمته ، ويعمل — إلى حد كبير — على تحديده . وقد يكون من العسير أن نجد تعريفاً واحداً يصدق على فنون عديدة كالتصوير ، والنحت ، والمعمار ، والموسيقى ، والرقص ، والأدب ، والدراما ، والسينما ، ولكن ربما كان فى وسعنا — فيما تقول سوزان لانجر —

---

(1) S. Langer : « Philosophical Sketches », 1962, pp 83—84.

أن نعرف الفن بقولنا إنه « عملية إبداع لأشكال قابلة للإدراك الحسى ، تكون فى الوقت نفسه معبرة عن الشعور البشرى » . ولم تقل لانجر عن الأشكال الفنية إنها « محسوسة » «sensuous» ، بل قالت إنها « قابلة للإدراك الحسى » perceptible ، لأن بعض الأعمال الفنية تثير الخيال أكثر مما تثير الحواس الخارجية ، كالرواية أو القصيدة مثلا . ولكن مهما كان من اختلاف أنواع الفنون ، فإن من المؤكد أن كافة الأعمال الفنيـــة إنما هى أشكال قابلة للإدراك الحسى . وأما المقصود بكلمة « شعور » فى هذا التعريف فهو الإشارة إلى « الإحساس » sensation ، و « الحساسية » sensibility ، و « الانفعال » emotion ، وشتى « المواقف الوجدانية » التى يمكن أن يعبر عنها الفنان . ولكن سوزان لانجر تلاحظ أن هناك ميلا قويا فى أيامنا هـذه نحو تعريف الفن بالرجوع إلى ما فى النشاط الجمالى من « معان » أو « دلالات » ، بدلا من الاقتصار على القول بأنه تجربة تبعث اللذة pleasurable experience أو مجرد خبرة تقوم على إشباع الحواس . وربما كان السبب فى ذلك أن كبار الفنانين قد أصبحوا يدخلون فى أعمالهم الفنية عناصر « التنافر » dissonance ، و « القبح » ، فضلا عن أننا قد أصبحنا نلحظ لدى الجماهير غير المثقفة ضرباً من اللامبالاة أو عدم الاكتراث بالنسبة إلى القيم الفنية . ولم يكن فى استطاعة الجماهير قديماً أن تحظى برؤية روائع الفن الكبرى ، إذ كانت الموسيقى والتصوير ، بل وحتى الكتب نفسها ، بمثابة لذات أو متع موقوفة على الأغنياء وحدهم دون سواهم ، فكان الرأى السائد بين الباحثين أنه لو قدر للفقراء والعامة من الناس أن يظفروا بالحصول على أمهات الفن العالمى ، لما ترددوا فى الاستمتاع بها . أما وقد أصبحت الفرصة اليوم متاحة للجميع من أجل زيارة المتاحف ، وقراءة الكتب ، والاستماع إلى الموسيقى ، أو على الأقل الإنصات إلى الراديو ومشاهدة التلفزيون ، فقد أصبح حكم الجماهير على الأعمال الفنية حقيقة واقعة ، وصار فى وسعنا أن نقول « إن الفن العظيم ليس مجرد لذة حسية مباشرة » ، وإلا لوجد استجابة مرضية لدى العامة قبل الخاصة . وليس من شك فى أن الكثير من اتجاهات الفن المعاصر قد أصبحت

شاهداً واضحاً على قلة اهتمام الفنانين بتقديم «أشكال سارة» أو «نماذج جميلة»، مما يضعف من حجة القائلين بأن الفن هو مجرد متعة أو لذة. فإذا أضفنا إلى ذلك أننا نشهد اليوم اهتماماً منطقيا وسيكولوجياً كبيراً بمفهوم «الرمزية» (مع ما يقترن به من دراسة للوسائط التعبيرية وطرق ترجمة الأفكار أو المعانى)، أمكننا أن ندرك كيف أن فلسفة الفن الجديدة لم تعد تستطيع الاستغناء عن مفهوم «الشكل ذى الدلالة» : «significant Form» أو مفهوم «الصور ذوات المعانى»[1].

والحق أن لمفهوم «الشكل» أو «الصورة» أهمية كبرى فى تعريفنا للفن : فإن العمل الفنى لا يصبح مظهراً حسياً يقبل الإدراك، اللهم إلا إذا استحال إلى «شكل» أو «صورة». وسواء أكانت صورة العمل الفنى ثابتة مستديمة كصورة البناء أو الإناء أو اللوحة، أم كانت صورة عابرة دينامية كصورة اللحن أو الرقصة، أم كانت مجرد صورة متخيلة ظاهرية كصورة العمل الأدبى، فإنه لا بد للصورة فى كل هذه الحالات من أن تتخذ طابع «الشكل» المتسق مع نفسه، القابل للإدراك، وكأنما هى موجود طبيعى له وحدته العضوية، واكتفاؤه الذاتى، وحقيقته الفردية. ولا يكون العمل الفنى جيداً أم رديئاً، خصباً أم جدباً، اللهم إلا باعتباره «مظهراً» أو «ظاهراً» appearance، لا باعتباره تعليقاً على شىء يمتـــد فيما وراءه فى صميم العالم، ولا باعتباره مجرد قرينة تذكرنا بأشياء أخرى قائمة فى الواقع الخارجى. وإذا كانت «الصور الفنية» صوراً معبرة expressive، فذلك لأنها رموز تشير إلى معان، لا مجرد علامات على أشياء، أو عوارض خارجية لبعض الحالات النفسية. ومعنى هذا أن «التعبير الفنى» ليس مجرد استجابة تلقائية لموقف حاضر أو لمؤثر واقعى، بل هو «شكل رمزى» يوسع من دائرة معرفتنا، ويمتد بها إلى ما وراء مجال خبرتنا الواقعية أو دائرة تجربتنا الحالية. وسوزان

---

(1) S. Langer : « Philosophy in a New Key. », Mentor Book, p. 175.

لانجر تقيم تفرقة واضحة بين « العلامة » sign و « الرمز » symbol ، فتقول إن « العلامة » شيء نعمل بمقتضاه ، أو وسيلة لخدمة الفعل ، فى حين أن « الرمز » أداة ذهنية ، أو مظهر من مظاهر فاعلية العقل البشرى . وحينما ينجح المرء فى توصيل فكرته إلى الآخرين عن طريق بعض الرموز ، فإننا نقول عنه إنه قد أحسن التعبير عن تلك الفكرة . وقد يعمل المرء طويلا من أجل الوصول إلى صياغة رأيه فى أحسن شكل ممكن ، فيبحث عن الألفاظ الدقيقة الكفيلة بالتعبير عن معانيه ، ويدخل على عباراته من التنظيم والتتابع ما يجعل منها أدوات ناجعة لعرض قضيته أو إظهار حجته . ولا شك أن مثل هذا الجهد العقلى لا يمكن أن يدخل فى باب الاستجابة التلقائية : فإنه لمن الواضح أن الفارق كبير بين التعبير عن الفكرة والتعبير عن الحالة الوجدانية . وهذا هو السبب فى أننا لا نقول عن الإنسان الحانق أو الغاضب إنه قد أحسن التعبير عن حنقه أو غضبه . وعلى الرغم من أن لكل انفعال بعض العوارض أو المظاهر الخارجية ، إلا أن هذه المظاهر هى ما هى ، دون أن يكون ثمة معيار نقدى للحكم عليها . وأما لو حاول الشخص الغاضب أن يخبرنا عن السر فى ثورته الانفعالية ، فعمد إلى استرجاع أحاسيسه ، وراح يبحث عن ألفاظ للتعبير عن أفكاره فإنه عندئذ لن يقدم لنا « تعبيراً ذاتياً » self-expression قوامه الاستجابة لبعض المؤثرات الوجدانيـــة ، بل سيقدم لنا « تعبيراً تصورياً » conceptual expression قوامه استخدام بعض الألفاظ من أجل ترجمة بعض المعانى . وليس من شك فى أن « اللغة » هى التى تخلع شكلا أو صورة على خبرتنا الخارجية ، فتجعل منها خبرة واضحة محددة . ولولا « الكلمات » لكانت تجربتنا الحسية مجرد مجرى متدفق من الانطباعات الذاتية التى لا تكاد تفترق عن انفعالاتنا وحالاتنا الوجدانية . فاللغة هى التى تخلع على تجربتنا طابعها الموضوعى ، وهى التى تحيل انطباعاتنا إلى « أشياء » و « وقائع » .

بيد أن هناك — مع ذلك — جانبا هاما من جوانب الحقيقة ، يفلت بطبيعته من طائلة التعبير اللغوى ، وذلك الجانب إنما هو عالم « الخبرة

الباطنية » ، أو دائرة « الحياة الوجدانية » بما فيها من انفعالات وعواطف . وليس السبب في عجز اللغة عن التعبير عن هذه الخبرة الباطنية أن الانفعال بطبيعته « لا عقلي » ، بل ربما كان العكس هو الأدنى إلى الصواب : فإن انفعالاتنا لا تبدو لنا غير معقولة إلا لأن اللغة نفسها لا تواتينا كثيراً في تصورها ، ونحن عاجزون في معظم الأحيان عن تصور أى شيء دون الاستعانة بالدعائم المنطقية للألفاظ . والحق أن عجز اللغة عن توصيل الخبرة الذاتية إنما هو موضوع اصطلاحي ( أو فني ) يفهمه المناطقة حق الفهم ، وإن كان في استطاعتنا أن نلخصه بصفة عامة فنقول إن الصورة اللغوية غير ميسرة بطبيعتها للتعبير عن الشكل الطبيعي للوجدان ، وبالتالي فإنه ليس في وسعنا ترجمة المشاعر والانفعالات إلى لغة الألفاظ والعبارات . حقا إن لدينا ألفاظاً عامة تشير إلى مشاعر الاستثارة ، والهدوء ، والغبطة ، والأسى ، والحب ، والكراهية . . . الخ ، ولكن ليس ثمة لغة يمكن أن تصف لنا كيف يختلف هذا الفرح المعين اختلافاً جذرياً عن غيره من أنواع الفرح الأخرى ، أو كيف يفترق هذا الحب المعين عن كل ما عداه من ضروب الحب الأخرى . . الخ . ولهذا تؤكد سوزان لانجر أن الطبيعة الحقيقية للوجدان البشرى إنما هي أمر هيهات للغة — من حيث هي رمزية لفظية — أن تنهض بالتعبير عنه[1] .

صحيح أن الفلاسفة قد دأبوا على النظر إلى الانفعال والوجدان باعتبارهما مجرد ظاهرتين غير معقولتين Unrational ، فكانوا يقولون إن « النمط » الأوحد الذى يستطيع الفكر التصورى أن يلتقى به في هاتين الظاهرتين إنما هو « نمط » الأحداث الخارجية التي عملت على ظهورهما أو تسببت في حدوثهما ، ولكن من المؤكد مع ذلك أن هناك درجات مختلفة من « الخوف » وأنماطاً متباينة من « الحب » ، حتى ولو كان من شأن الفكر أن يدرجها جميعاً

---

(1) S. Langer : « The Cultural Importance of Art », in « Philosophical Sketches. », 1962, pp. 88—89.

تحت انفعال واحد . والحق أن الوجدان البشرى ليس مجرد كتلة غامضة مهوشة ، بل هو نسيج محكم متعدد الخيوط . وإذا كان الوجدان البشرى هو بمثابة عالم حافل بالتأليفات الجديدة والظواهر المبتكرة ، فما ذلك إلا لأنه ينطوى على إمكانيات عديدة وأنماط ديناميكية لا حصر لها . وحسبنا أن نلقى نظرة فاحصة على ما يعج به هذا العالم الوجدانى من حركات ، وتوترات ، وانفعالات ، ورغبات ، وأهواء ، لكى نتحقق من أننا هنا بإزاء عالم حركى معقد ملىء بأسباب النشاط والفاعلية والإيقاع النفسى . ولا شك أن الأصل فى إحساسنا بالتوتر الذهنى ، والقلق النفسى ، والاضطراب العصبى ، وشتى حالاتنا الذهنية الأخرى ، إنما يكمن فى تلك الحساسية الوجدانية العميقة التى هى أشبه ما تكون بالسلم الموسيقى بالنسبة إلى الأنغام العديدة المتباينة . ومعنى هذا أن ثمة طبقات عميقة تكمن من وراء ذلك السطح الظاهرى المتموج لانفعالاتنا وأهوائنا ، وهذه « الأغوار النفسية السحيقة » إنما هى التى تجعل من حياتنا البشرية حياة وجدانية ، لا مجرد « وجود عضوى لاشعورى تظهر فيه بين الحين والآخر بعض الانفعالات أو الحالات الوجدانية »[1] .

ولو أننا سلمنا بوجود « نمط ديناميكى » Dynamic Pattern فى صميم حياتنا النفسية ، لكان فى وسعنا أن نقول إن مهمة الفنون إنما هى على وجه التحديد التعبير عن هذا النمط تعبيراً صوريا . وليست الرموز المستخدمة فى التعبير الفنى مجرد « علامات خارجية » أو « مظاهر انفعالية » ، بل هى رموز حقيقية تنطوى على معان أو دلالات . ونحن حين نقول عن أى عمل فنى إنه « عمل معبر » ، فإنما نعنى بذلك أن هذا العمل ينطوى على صياغة للوجدان أو تشكيل للانفعال فى صورة يدركها التصور . حقا إن هذه العملية قد تخدم إلى جانب ذلك حاجة الشخص إلى التعبير عن نفسه ، ولكن من المؤكد أن هذه الحاجة ليست هى ما يجعل من العمل الفنى عملا جيداً أو رديئاً . ولهذا تقرر لانجر فى موضع آخر أن جوهر الفن لا ينحصر فى عملية التعبير عن

(1) S. Langer : « Philosophical Sketches », p. 89.

الذات ، وكأن كل مهمة الفنان هي أن ينقل إلينا بعض مشاعر معينة عاناها فى حياته الوجدانية الخاصة ، وإنما تنحصر مهمة الفن فى التعبير عن بعض المعانى العميقة بطريقة رمزية لا تتأتى لأية وسيلة أخرى من وسائل التعبير . صحيح أنه قد يكون فى وسعنا — بمعنى ما من المعانى — أن نقول عن العمل الفنى إنه « رمز لوجدان » a symbol of Feeling نظراً لأنه يصوغ أو يشكل أفكارنا عن التجربة الباطنية ، كما يصوغ الكلام أفكارنا عن الأشياء والوقائع فى العالم الخارجى ، ولكن الفارق كبير بين الرمز الفنى والرمز اللغوى : لأن العمل الفنى لا يشير إلى شىء آخر يمتد فيما وراءه ، بعكس الحال فيما عداه من « رموز » . وهذا هو السبب فى أن الوجدان الذى يعبر عنه العمل الفنى وجدان مباشر لا يكاد ينفصل عنه ، مثله فى ذلك كمثل المعنى الكامن فى المجاز الحقيقى ، أو القيمة الماثلة فى الأسطورة الدينية . ومن هنا فإننا لا نتحدث عادة عن « الوجدان » الذى « يعنيه » العمل الفنى ، بل نتحدث عن الوجدان الكامن فى العمل الفنى ، كحالة باطنة فى أعماقه . وإذن فإن العمل الفنى — فيما تقول سوزان لانجر — إنما هو لغة رمزية تنقل إلينا عياناً مباشراً ، وتحمل إلينا تعبيراً حياً ، وتحيطنا علماً بحقيقة ذاتية وجدانية .

فهل يكون معنى هذا أن الفن هو مجرد تعبير انفعالى عن ذات الفنان ؟ هذا ما ترد عليه لانجر بالسلب : فإن الوظيفة الأولى للفن إنما هى إحالة الوجدان إلى حقيقة موضوعية ، بحيث يكون فى وسعنا أن نتأمله ونفهمه . وإذا كان من شأن الفنان أن يعمل على صياغة « الخبرة الباطنية » أو أن يقوم بتشكيل « الحياة الداخلية » ، فذلك لأن من المستحيل تحقيق هذه المهمة عن طريق الفكر اللغوى ، أو من خلال الرموز اللفظية . والفن هو الذى يجىء فيخلع طابعاً موضوعيا على الحساسية ، والرغبة ، والوعى الذاتى ، والشعور بالعالم ، والانفعالات ، وشتى الحالات الوجدانية ، مما نعده فى العادة « لا معقولا » بسبب عجز الألفاظ عن التعبير عنه فى أفكار واضحة متمايزة . وليس هناك ما يوجب القول بأن حياة الوجدان لا تقبل التعقل لمجرد أن صورها المنطقية مختلفة اختلافا جوهرياً عن بنايات التفكير اللغوى . والحق أن لحياتنا

الوجدانية من الأشكال المنطقية ما يشبه إلى حد بعيد أشكال الفن الديناميكية ، فليس بدعا أن يكون الفن هو الرمز الطبيعي لحياتنا الوجدانية . وهذا هو السبب فى أننا نستطيع أن نتصور معنى الحياة ، ودلالة الوجدان ، من خلال الأعمال التشكيلية ، والموسيقى ، والرواية ، والرقص ، وشتى الأشكال الدرامية . . . الخ .

وهنا قد يقال — كما زعمت مدرسة التحليل النفسى — إن الأعمال الفنية هى مجرد رموز لموضوعات محبوبة ، ولكنها ذات طبيعة ممنوعة أو محرمة علينا . فالنشاط الفنى إنما هو تعبير عن ديناميات أولية ، ورغبات لاشعورية ؛ والفنان إنما يستخدم الموضوعات والمشاهد لتجسيم أخيلته الدفينة وتجسيد أوهامه الخفية . وربما كان من بعض مزايا هذه النظرة أنها تسلم بالأسلوب الرمزى فى تفسير الأعمال الفنية ، وأنها توحد بين النشاط الفنى وحياتنا الخيالية بصفة عامة ، فضلا عن أنها تتفق مع النظرة الجدية إلى الخبرة الفنية باعتبارها تجربة وجدانية هامة فى حياة الموجود البشرى . ولكن هذه النظرية — فيما تقول لانجر — لا تقدم لنا أدنى معيار للحكم على « الامتياز الفنى » : لأنها تفسر لنا لماذا كتبت القصيدة ، وتكشف لنا عن الملامح البشرية التى تخفيها وراء صورها الخيالية ، وتبين لنا ما هى الأفكار الخفية التى تنطوى عليها أية لوحة ، وتشرح لنا لماذا تبتسم نساء ليوناردو Leonardo بطريقة سحرية غامضة ، ولكنها لا تصلح مطلقا أساساً للتفرقة بين العمل الفنى الجيد والعمل الفنى الردىء [1] . وآية ذلك أن السمات التى تنسب إليها أهمية التحفة الفنية ، والملامح التى ترجع إليها كل قيمة العمل الفنى الرائع ، قد تتوافر فى عمل فنى غامض أنتجه مصور عادى أو شاعر غير موهوب ! وقد اعترف واحد من زعماء المدرسة الفرويدية — ألا وهو فيلهلم اشتيكل Wilhelm Stekel — بهذه الحقيقة حينما قال بصراحة : « إنه ليستوى فى نظرنا أن يكون الشاعر الذى نتحدث عنه شاعرا عظيما شهد له الناس جميعاً بالعبقرية ، أو مجرد شاعر

---

(1) S.K. Langer : « Philosophy in a New Key. », pp 176—177.

صغير ضئيل الشأن ، لأن ما يعنينا فى بحثنا إنما هو على وجه التحديد الحافز الذى يدفع بالناس إلى الخلق أو الإبداع » . ولا شك أن تحليلا يضرب صفحاً عن القيمة الفنية للعمل لهو تحليل بعيد كل البعد عن أن يكون مجديا بالنسبة إلى النقد الفنى أو علم الجمال . والواقع أنه إذا كان كل ما يعنى عالم النفس إنما هو البحث عن المضمون الخفى للعمل الفنى، فإن المشكلة الحقيقية فى نظر الفنان إنما هى مشكلة «كمال الشكل» : لأ الصورة الكاملة هى بالضرورة « صورة ذات دلالة » بالمعنى الفنى لهذه الكلمة . وليس فى استطاعتنا أن نُقَدِّم هذا «الكمال» Perfection بالبحث عن أكبر عدد ممكن من الموضوعات الغامضة فيما تمثله الصورة أو فيما توحى به . وعلى الرغم من أن ثمة علاقات متشابكة لا سبيل إلى فصم عراها بين الاهتمام بالموضوعات الممثلة، والاهتمام بالبنايات اللفظية أو التكوينات البصرية التى تصور تلك الموضوعات ، إلا أن « المعنى الفنى » — فى نظر لانجر — كامن أولا وبالذات فى صميم البناء الحسى للعمل الفنى، بحيث قد يحق لنا أن نقول إن «الجمال» فى الفن إنما هو جمال «الصورة» ولهذا تعلق لانجر أهمية كبرى على دراسة « المظهر الشكلى » للفنون بصفة عامة ، ولفن « الموسيقى » بصفة خاصة . والحق أنه لما كانت الموسيقى فناً لا تمثيلياً Non - Representative حتى فى صورتها الكلاسيكية ، فليس بدعا أن نجد فى هذا الفن خير نموذج للشكل الخالص الخالى تماما من كل مادة ، خصوصاً وأن التركيبات النغمية لا تنطوى مطلقاً على أى مشهد ، أو أية واقعة ، أو أى موضوع . وإذا صح أن معنى الفن كامن فى المدرك الحسى نفسه ، بغض النظر عما يمثله فى الظاهر ، فليس من الغرابة فى شىء أن تكون الأعمال الموسيقية أقرب الأعمال الفنية جميعاً إلى جوهر « المعنى الفنى » الخالص ، وأقدرها على التعبير عن فن الصورة الخالصة الخالية من كل مادة .

وهنا نجد سوزان لانجر تكرس صفحات طويلة من كتابها الرئيسى لدراسة فن الموسيقى حتى تكشف لنا عن دلالة هذا الفن الذى قيل عنه — بحق — إنه المثل الأعلى لسائر الفنون ؛ وإن كان فيلسوف عقلى مثل كانت Kant قد

وضعه فى أسفل قائمة الفنون ! وليس فى وسعنا أن نساير لانجر فى استعراضها لشتى النظريات الجمالية التى ظهرت فى تفسير هذا الفن ، وإنما حسبنا أن نقول إن البعض قد فسر الموسيقى على أنها مجرد صورة من صور « الإحساس السار » ، بينما قال آخرون إنها مجرد « استجابة وجدانية » ، فى حين ذهب غيرهم إلى أنها مظهر من مظاهر « التعبير عن الذات » Self - Expression ... الخ . وإذا كانت لانجر تنتهى إلى رفض كل تلك النظريات ، فذلك لأنها لا ترى فى الموسيقى مجرد منبه يولد بعض الاستجابات الوجدانية ، بل هى ترى فيها لغةرمزية لا تخلو من معان أو دلالات . وليس معنى هذا أن لا صلة على الاطلاق بين فن الموسيقى من جهة ، وبين حياتنا الوجدانيـة من جهة أخرى ، وإنما كل ما هنالك أن الموسيقى هى بمثابة « التعبير المنطق » عن تلك الاستجابات الوجدانية أو عن هذه الحياة العاطفية . فليس يكفى أن نقول إن الموسيقى هى « لغة الانفعالات » ، وإنما يجب أن نضيف إلى ذلك أيضاً أن الموسيقى تمثل عالما رمزيا خاصا له استقلاله التام عن عالم المعانى اللغوية العادية . وكما أن الألفاظ قد تصف لنا أحداثاً لم نشهدها ، وأماكن وأشياء لم تتح لنا الفرصة لرؤيتها ، فإن الموسيقى أيضا قد تقدم لنا انفعالات لا عهد لنا بها ، وحالات وجدانية لم تسبق لنا معاناتها . ولكن هذا لا يعنى أن تكون الموسيقى مجرد « لغة » ، وأن تكون للأنغام الموسيقية دلالات ثابتة كالكلمات المنطوقة سواء بسواء ، وإنما ينبغى لنا أن نتذكر دائما أن فى الموسيقى من الصياغة والتشكيل والتمثيل ما يجعل منها « صورة منطقية » لحياتنا الوجدانية ، بما فيها من انفعالات ، وأحاسيس ، واستجابات ، وعواطف ، ومشاعر ، ورغبات ، وتوترات ، ومظاهر استبصار[1] ... الخ . وبعبارة أخرى يمكننا أن نقول إن التشابه بين « الموسيقى » و « اللغة » لا يكاد يعدو الوظيفة السيمية Semantic التى تجمع بينهما ، على اعتبار أن كلا

---

(١) ارجع إلى الدراسة القيمة التى كتبها زميلنا الدكتور فؤاد زكريا لكتاب لانجر ، تحت عنوان : « أفق جديد للفلسفة » بمجلة « الفكر المعاصر » ، العدد الأول ، مارس سنة ١٩٦٥ ، ص ١٢ — ٢٢ .

منهما ينطوى على عالم من « المعانى » أو « الدلالات » . وأما فيما عدا ذلك ، فإن « الموسيقى » لا تملك — من الناحية المنطقية — تلك الخصائص النوعية التى تتميز بها « اللغة » ، باعتبارها نسقا من الوحدات المنفصلة التى تحمل دلالات ضمنية محددة ، وتخضع لبعض القواعد النحوية الثابتة . ومهما كان من أمر تلك المواضعات العرفية التى اصطلحنا على ربطها ببعض الألحان الموسيقية ، فإن من المؤكد أنه ليس للموسيقى أى « معنى حرفى » .

ولكن ، على الرغم من أن الأنغام الموسيقية — على العكس تماماً من المفردات اللغوية — لا تنطوى فى ذاتها على أية دلالة ثابتة ، إلا أن لتركيب الأصوات الموسيقية من الخصائص ما يسمح لنا باستخدامها استخداما رمزيا للتعبير عن خبرتنا الوجدانية . وقد يكون من الصعوبة بمكان أن نقنع الكثيرين بإمكان وصولهم إلى معرفة شىء لا يستطيعون تسميته ، ولكن من الممكن أن تزول هذه الصعوبة لو بينا لهم كيف أن « الرمزية الموسيقية » مختلفة اختلافا جوهريا عن « الرمزية اللغوية » . ولم يجانب بول موس Paul Moos الصواب حين قال إن الموسيقى عاجزة تماما — على الرغم من كل ما لديها من آلات — عن التعبير عن أبسط مشاعرنا العادية ؛ كالخوف ، والوفاء ، والغضب ، تعبيراً واضحا متمايزاً ؛ ولكن هذا العجز لا يبرر القول بأن الموسيقى ليست فنا عاطفيا على الإطلاق ، أو أنها ليست من « الرمزية » فى شىء . والواقع أن ما يعده هذا الناقد ( وأمثاله ) ضعفا فى الموسيقى إنما هو على وجه التحديد مصدر قوة التعبير الموسيقى : لأنه ليس من شأن الموسيقى أن تعبر عن نفس المشاعر التى يملك الإنسان العادى التعبير عنها مستعملا لغة الكلام العادية ، وإنما تجىء الموسيقى فتقدم لنا من « الأشكال الرمزية » ما لا طاقة للغة به . ولو كانت كل مهمة الموسيقى هى التعبير عن مشاعرنا العادية ؛ كالحب والإخلاص والحنق وما إلى ذلك ، لكانت مجرد صورة أخرى من صور اللغة ، ولكان فى التعبير اللفظى غناء تام عنها . وعلى حين أن واحداً من الباحثين الإنجليز الممتازين ، ألا وهو أوربان Urban قد

وضع الرموز الفنية جنباً إلى جنب مع الرموز الرياضية ، فى مقابل الرموز اللغوية ، نجد أن سوزان لانجر قد رفضت كل محاولة من أجل التقريب بين الفن والرياضيات ، فضلا عن أنها قد حرصت على القول بأن التعبير الفنى غير قابل أصلا للترجمة . وسواء اتجهنا بأبصارنا نحو الشعر ، أم ركزنا انتباهنا فى الموسيقى ، فإننا فى كلتا الحالتين لن نجد أنفسنا بإزاء فن يقبل الترجمة إلى لغة الكلام العادى . وليس من شك فى أن الموسيقى فن رمزى ، ولكن الرمزية الموسيقية هى من ذلك النوع الذى لا يقبل الترجمة إلى الصورة اللفظية . وإذا كان فى استطاعتنا — على سبيل المجاز — أن نتحدث عن « لغة موسيقية » فإنه لمن الواضح أن هذه اللغة لا تملك مفردات ذات معنى ثابت ، وبالتالى فإنها لا يمكن أن تخاطب العقلية الاستدلالية القائمة على التفكير اللغوى . ولعل هذا هو السبب فيما ذهب إليه فاجنر من أن الموسيقى — وحدها — هى الكفيلة بالتعبير عما تعجز الألفاظ عن تسميته ، وهى — وحدها — القديرة على الكشف عما قد يبدو لعقلنا النظرى سراً منيعاً لا سبيل إلى النطق به ! ولما كانت أشكال الوجدان البشرى أكثر توافقاً مع الأشكال الموسيقية منها مع الأشكال اللغوية ، فليس بدعا أن تتمكن الموسيقى من الكشف عن طبيعة مشاعرنا بتفصيل وصدق لا عهد لنا بهما فى اللغة العادية ، وليس بدعا أيضاً أن ينجح كثير من الموسيقيين فى تعريفنا بأغوار النفس البشرية[1] .

بيد أن بعضاً من الباحثين قد رفض أصلا فكرة الرمزية الموسيقية ، بدعوى أنه ليس فى وسعنا أن ننسب إلى العمل الموسيقى أى معنى أو أية دلالة ، وأنه ليس من شأن الموسيقى أن تكون بمثابة لغة وجدانية . وأصحاب هذا الرأى ينكرون افتراض وجود « عالم من المعانى » فيما وراء الأشكال الموسيقية الخالصة ، لأنهم يعتقدون أن فى تأويل الأنغام الموسيقية انتقاصاً من قدر هذا الفن . وما دامت الموسيقى فناً مستقلا قائماً بذاته ، فإنه ليس ثمة موضع لتفسير قيامها ، وليس هناك أدنى مبرر لإضافة أى « معنى » إلى وجودها

(1) Susanne K. Langer : « Philosophy in a New Key », pp. 198 — 199.

الحسى الخالص . ولعل هذا ما عبر عنه هانسلك Hanslick حينما كتب يقول : « إنه ليس فى فن الموسيقى مضمون يوضع فى مقابل الشكل ، لأنه ليس للموسيقى أى شكل يمكن أن يوضع فوق مضمونها » . ومعنى هذا أن « الشكل الموسيقى » إنما هو مضمون لنفسه ، فهو لا يعنى شيئاً آخر غير ذاته . ولكننا حتى لو أنكرنا على الموسيقى كل مضمون ، فإننا لا بد من أن نجد أنفسنا مضطرين إلى التسليم بأن العمل الموسيقى إنما يعنى شيئاً ، وإلا لكان عبثاً لا جدوى منه ولا طائل تحته . وتبعاً لذلك فإنه لا مفر لنا من التسليم بواحد من أمرين : لأننا إما أن نقول بأن الموسيقى ذات دلالة Significant ، وإما أن نقول إنها عديمة المعنى : Meaningless . وقد نستطيع أن ننأى بالموسيقى عن « علم المعانى » ، ولكننا لن نستطيع أن ننكر عليها كل دلالة . صحيح أنه ليس فى وسعنا — بطبيعة الحال — أن نضع أمام كل تركيب موسيقى دلالة محددة تكون بمثابة المعنى المقابل له ، ولكن هذا لا يعنى خلو « القالب الموسيقى » أو « الصورة الموسيقية » من كل دلالة . وعلى الرغم من أن بعض الأشكال الموسيقية قد تحمل فى وقت واحد معانى سارة وأخرى حزينة ، إلا أن هذه الواقعة لا تثبت خلو العمل الموسيقى من كل معنى ، بل هى تثبت فقط أنه ليس ثمة دلالات وجدانية محددة ترتبط ببعض الأشكال الموسيقية ارتباطاً حتمياً ضرورياً . ولهذا فقد ذهب بعض الباحثين إلى أن كل ما تعكسه الموسيقى إنما هو الشكل العام ، أو « مورفولوجيا » الوجدان ؛ بينما زعم آخرون أن الموسيقى لا تعبر إلا عن الأشكال العامة للشعور . . . ولا شك أن أصحاب هذه النظريات قد فطنوا إلى ما غاب عن الكثير من علماء الجمال : ألا وهو أن للموسيقى قيمة ذهنية تقربها إلى حد غير قليل من التصورات أو المفاهيم العقلية . والحق أنه إذا كان من شأن الموسيقى أن تكشف لنا عن قوانين حياتنا الوجدانيه ، بما فيها من إيقاعات وذبذبات وأنماط ، فإن من المؤكد أن لهذا الفن قيمته الكبرى فى حياتنا الذهنية باعتباره مفتاحاً ضرورياً لفهم الأشكال الأساسية لنشاطنا الانفعالى . ولكن بعضاً من الباحثين قد فسر الموسيقى على أنها نوع سام من « التجريد » Abstraction ، فجعل من « الخبرة

الموسيقية ، مجرد كشف منطق محض ، دون أن يعمل حساباً لما فى الأنغام من قيم حسية وشحنات انفعالية . وفات هؤلاء أنه مهما كان من صلة الأنغام الموسيقية بالحساب والعدد ، فإن الموسيقى فن رمزى يقدم لنا ضرباً من المعرفة الشكلية أو الاستبصار الحدسى بعالم الوجدان . وإذا كان للموسيقى طابعها الرمزى الخاص ، فذلك لأن رموزها — كما سبق لنا القول — لا تحمل دلالات ثابتة ، بل هى أشكال حرة يستطيع الموسيقار أن يؤلف بينها على النحو الذى يروقه ، دون أن يكون من الضرورى له أن يتقيد سلفاً بموضوع خاص يريد التعبير عنه . . . وربما كانت القيمة الكبرى للموسيقى — بين غيرها من الفنون — أنها لغة رمزية تحمل من المرونة والطلاقة والقابلية للتشكل ، ما يجعل منها أقدر اللغات على التعبير ، لا التقرير ، والإيحاء ، لا الإدلاء !

ولا يتسع المقام للإفاضة فى شرح نظرية لانجر فى الموسيقى باعتبارها لغة رمزية تكشف لنا عن جانب من حياتنا الوجدانية ، وإنما حسبنا أن نقول إن القوة الحقيقية لفن الموسيقى فى رأى لانجر تتجلى بصفة خاصة فى كونها تعبيراً صادقاً عن حياة الوجدان ، وهو « صدق » تعجز اللغة عن النهوض به . ولا شك أن « الازدواج » Ambivalence الذى ينطوى عليه المضمون الموسيقى كثيراً ما يتيح للموسيقار فرصة التعبير عن المشاعر المتعارضة فى وقت واحد ، فتكون الموسيقى أقدر على التعبير عما فى حياتنا النفسية من « تناقض عاطفى » و « ازدواج وجدانى » من أى فن آخر من الفنون ، بل ومن التعبير اللغوى نفسه . وهكذا قد يكون العمل الموسيقى حافلا بالأضواء النفسية الكشافة ، بينما تكون الكلمات معتمة مظلمة ، نظراً لأن الموسيقى لا تملك « مضموناً » فحسب ، بل هى تتمتع أيضاً بقدرة هائلة على التلاعب بالمضامين تلاعباً فنياً عابراً . وإن الموسيقى لتوضح المشاعر وتكشف عن الانفعالات ، ولكنها ليست ملتحمة بتلك المشاعر ، أو مصبوبة فى قوالب هذه الانفعالات . ومن هنا فإن فى الموسيقى ضرباً من « المعرفة غير اللفظية » : إذ يقدم لنا العمل

الموسيقى نوعاً من الاستبصار Insight الذى يعرفنا كيف تجرى الانفعالات ، ويحيطنا علماً بالمسارب الخفية التى تسرى فيها حياتنا العاطفية . ولا شك أن هذه « الرمزية الضمنية » Implicit Symbolism هى التى تجعل من الموسيقى لغة فنية تعبر عن وجه معين من الحقيقة هيهات للتعبير اللغوى أن ينهض بالكشف عنه . وإذا كان من شأن « الوعى الأسطورى » ( كما لاحظ كاسيرر ) التوحيد بين الرمز وموضوعه فى كل متسق متماسك ، فربما كان فى وسعنا أيضاً أن نقول إن الموسيقى هى أسطورة حياتنا الباطنية ، وإن كنا هنا بإزاء أسطورة حية ، فتية ، حافلة بالمعانى ، متجددة على الدوام . . .[1]

وهكذا نرى أن الرسالة التى ينقلها إلينا الفن أعمق من أن تكون مجرد لذة حسية عابرة ، أو متعة جمالية زائلة ، ما دام العمل الفنى لغة رمزية لا تخلو من معان أو دلالات . والواقع أن ما اصطلحنا على تسميته باسم « اللذة الجمالية » إنما هو أقرب ما يكون إلى ذلك الإشباع أو الرضا الذى يقترن عادة بعملية الكشف عن الحقيقة . ولعل هذا ما حدا بالفنانين فى كل زمان ومكان إلى التحدث عن «حقيقة فنية» ، وكأنما هم قد فطنوا إلى أن لغتهم الرمزية لا يمكن أن تكون إلا أداة من أدوات الكشف عن الحقيقة . صحيح أن الحقيقة الفنية لا تكمن فى تلك العبارات التى قد تنطوى عليها القصيدة ، كما أنها غير متضمنة فى تلك الأشكال التى تظهر لنا على اللوحة ، ولكن هذا لا يمنعنا من القول بأن فى الرمز الفنى دلالة معنوية ينطوى عليها شكله ، ومعنى ضمنياً يكمن فى صميم بنائه . فالحقيقة الفنية إنما هى مجرد تأكيد لصدق الرمز فى التعبير عن أشكال الوجدان ، ألا وهى تلك الأشكال التى لا تحمل أسماء ولكنها تصبح قابلة للتمييز حينما تتجلى فى بعض الصور الحسية . وحينما نقول عادة إننا قد فهمنا « فكرة » العمل الفنى ، فإننا لا نعنى بذلك أننا قد اكتشفنا قضية جديدة ، وإنما نحن نعنى أننا قد تمكنا من تحصيل خبرة جديدة . وعلى حين أن « الحقيقة الحرفية » لا تملك درجات ، لأنها إما أن تكون صادقة أو كاذبة ، نجد أن

---

(1) S. Langer : « Philosophy in a New Key », p. 208.

« الحقيقة الفنية » تملك درجات ، لأنها دلالة ، وقوة تعبيرية ، وأداة كشفية . وليس من شأن فلسفة الفن فى النهاية سوى أن تظهرنا على هـذه الحقيقة الجوهرية الهامة ، ألا وهى أن حدود اللغة ليست هى الحدود النهائية للتجربة ، وأن الأشياء التى لا تقوى اللغة على التعبير عنها قد تملك صورها الخاصة القابلة للتصور ، نظراً لما تنطوى عليه من إشارات رمزية خاصة[1] .

ولو شئنا الآن أن نلقى نظرة سريعة على فلسفة سوزان لانجر فى الفن ، لـكان فى وسعنا أن نقول إن هذه المفـكرة الممتازة التى كونت فلـسفتها الجمالية تحت تأثير فلسفة كاسيرر فى « الأشكال الرمزية » قد استطاعت أن تظهرنا على العلاقة الوثيقة التى تجمع بين الشكل والوجدان ، فلم تجعل من الفن مجرد أداة للمتعة الحسية ، بل جعلت منه وسيلة رمزية للمعرفة . وكما أن العلم نشاط ذهنى نستطيع بمقتضاه أن نستقدم بعض مضامين العالم إلى مملـكة المعرفة الموضوعية ، فإن من شأن الفن أيضاً أن يقوم بدور مماثل ، ولـكن فى مجال المضمون الوجدانى للعالم . وتبعاً لذلك فإن وظيفة الفن — فى رأى لانجر — ليست هى تزويد المدرك بأية لذة كائنة ما كانت ، بل هى إحاطته علماً بشىء لم يعرفه من قبل[2] . ولـكن تأكيد لانجر لدور المعرفة فى الفن ، وحرصها على الربط بين النشاط الفنى والفاعلية الرمزية ، لايعنيان أنها قد أغفلت تماما دور « الخيال » فى النشاط الفنى ، أو أنها قد أحالت الفن إلى صورة أخرى من صور المعرفة الفلسفية ، وإنمـا كل ما هنالك أنها قد نسبت إلى الفنون « قيمة عرفانية » ، مع اعترافها فى الوقت نفسه بأن العمل الفنى يخاطب الخيال بلغة الأشـكال : وليس من شك فى أن « الخيال » وظيفة نفسية هامة تلعب دوراً كبيراً فى صميم حياتنا الذهنية ، خصوصاً وأن العلاقة وثيقة — كما تقول لانجر — بين « اللغة » و « المخيلة » ، ولـكن من المؤكد أن دور الخيال أظهر فى مجال الفنون منـه فى أى مجال آخر . وقد يكون من الحديث المعاد أن نقول إن الخيال هو الأصل المشترك الذى صدر عنه الحلم ، والعقل ،

(1) Ibid., p. 224.
(2) Langer : « Feeling and Form », 1953. p. 10.

والدين ، والأسطورة ، وغيرها من مظاهر حياتنا النفسية . ولكن المهم أن نفطن إلى دور الخيال فى توعيتنا بحياتنا الباطنية ، ومساعدتنا على اكتشاف الحقيقة الذاتية بما فيها من انفعالات ، وعواطف ، وحالات وجدانية . وهنا تجيء « الرمزية الفنية » ، فتعيننا على معرفة المعانى العميقة لتلك الحياة الباطنية التى هيهات للتفكير اللغوى أن ينهض بالتعبير عنها . وهكذا تخلص لانجر إلى القول بأن معرفة الذات ، والقدرة على استبصار شتى مراحل الحياة ومظاهر العقل ، إنما تنبعان من الخيال الفنى[1] .

وأخيراً قد يحق لنا أن نشيد بموقف لانجر من أزمة الإنسان المعاصر ، فإنها لم تتخذ من دراستها الفلسفية للفن مجرد مدخل إلى الفلسفة العامة ، بل هى قد اتخذت منها حجة عملية للبرهنة على القيمة الحضارية للفن . والواقع أن إهمال التربية الفنية فى مجتمعاتنا الحديثة إنما هو فى نظر لانجر إغفال لتربية الوجدان . وقد درج الناس على إدراج العواطف والانفعالات تحت باب « اللامعقول » فلم يكونوا على استعداد دائماً للترحيب بفكرة « تربية الوجدان » ولكن من المؤكد أن المجتمع الذى يهمل مثل هذه التربية الوجدانية لن يكون قديراً على تنظيم جانب هام من جوانب حياة أفراده . وليس من شك فى أن الفن الردىء إنما هو مفسدة للوجدان ، ولكنه أيضا عامل قوى من عوامل انتشار النزعة « اللاعقلية » فى مجتمعنا المعاصر . وفضلا عن ذلك ، فإن من المؤكد أن تربية الوجدان ، وتنمية القدرة على الرؤية والاستماع والمطالعة ، إنما هما وسيلتان ضروريتان لإقامة ضرب من التوازن بين المعرفة الموضوعية والاستبصار الوجدانى . وليس من شأن الفن أن يخلع طابعا موضوعياً على حياتنا الوجدانية وانفعالاتنا الذاتية فحسب ، بل إن من شأنه أيضاً أن يخلع طابعاً ذاتياً على إدراكنا للطبيعة ، فيجعل من الحقيقة الخارجية نفسها رمزاً للحياة والوجدان . وكل هذه الوظائف النفسية التى يقوم بها الفن فى حياتنا البشرية إنما هى التى تجعل للرمزية الفنية دوراً كبيراً فى حضارة الإنسان . أليس الإنسان إنما هو أولا وبالذات « ذلك الحيوان الذى لا يكف عن صنع الرموز » ؟

---

(1) « Phiolsophical Sketches », p. 93.

# الفن شكل ومعرفة

هربرت ريد

# الفصل الثالث عشر

## فلسفة الفن عند هربرت ريد

ليس من قبيل الصدفة أن يجيء حديثنا عن هربرت ريد على أثر عرضنا لفلسفة الفن عند كل من إرنست كاسيرر ، وسوزان لانجر ، فإن من المؤكد أن ريد قد أفاد الكثير من قراءاته لمؤلفات كاسيرر ولانجر . . وهربرت ريد Herbert Read مفكر إنجليزى معاصر ولد بمقاطعة يوركشاير سنة ١٨٩٣ من أسرة ريفية كان عاهلها يحترف مهنة الزراعة . وقد أتم ريد تعليمه بمسقط رأسه ، ثم التحق بجامعة ليدز Leads حينما اشتعلت نيران الحرب العالمية الأولى ، فكان أن انضم ريد إلى سلاح المشاة ، واشتغل ضابطا بالجيش البريطانى فى كل من فرنسا وبلجيكا ، واستطاع أن يحصل على بعض الأوسمة الحربية لبطولته فى الحرب العالمية الأولى . وعلى أثر انتهاء الحرب ، شغل ريد عدة مناصب فى الخدمة المدنية ، فقضى نحو عشر سنوات أميناً لمتحف فكتوريا وألبرت بلندن ، استطاع خلالها أن يتخصص فى فن الخزف والزجاج الملون . وفى عام ١٩٣١ عين ريد أستاذاً للفنون الجميلة بجامعة أدنبره . ولكنه لم يقتصر فى نشاطه العلمى على التدريس بهذه الجامعة ، بل لقد حاضر أيضاً فى إحدى كليات جامعة كمبردج خلال عامى ١٩٢٩ و ١٩٣٠ ، كما شغل منصب أستاذ الشعر بجامعة هارفارد خلال عامى ١٩٥٣ و ١٩٥٤ ، إلى جانب أنه حصل على درجة الدكتوراه الفخرية من جامعة ليدز ، كما ألقى بعض المحاضرات فى الفنون الجميلة بالمتحف القومى بمدينة واشنجطن سنة ١٩٥٤ . وفضلا عن ذلك ، فقد عمل ريد حينا من الزمن رئيساً لتحرير مجلة برلنجتون Burlington Magazine ، كما شغل منصب مدير المعهد العالى للدراسات الفنية . . . الخ .

وليس هربرت ريد مجرد فيلسوف أو عالم جمال ، بل هو أيضا شاعر ، وروائى ، وأديب ، وناقد فنى . ولهذا فإننا نجد قائمة مؤلفاته كثيرة التنوع : لأنها تضم مجموعة من القصائد Collected Poems ، ورواية بعنوان « الطفل الأخضر » The Green Child وسيرة ذاتيـــة بعنوان : « حوليات البراءة والخبرة » Annals of Innocence & Experience ودراسات فى النقد الأدبى مثل كتابه : « العقل والرومانتيكية » Reason & Romanticism وكتابه « وردسوورث » Wordsworth ، وكتابه « دفاع عن شلى In Defence of Shelley » وكتابه « مراحل الشعر الإنجليزى » Phases of English Poetry وكتابه « الشكل فى الشعر الحديث » : Form in Modern Poetry ... الخ. وأما الكتب التى وقفها على دراسة فلسفة الفن وعلم الجمال ، فربما كان أهمها : « فلسفة الفن الحديث » ( ١٩٢٥ ) : The Philosophy of Modern Art ، و « معنى الفن » The Meaning of Art سنة ١٩٣١ ، و « الفن اليوم » Art Now سنة ١٩٣٣ ، و « الفن والصناعة » ( سنة ١٩٣٤ ) Art & Industry و « الفن والمجتمع » Art and Society ( سنة ١٩٣٧ ) ، و « التربية من خلال الفن » Education through Art ( سنة ١٩٤٣ ) ، و « جذور الفن الخضراء » The Grass Roots of Art (سنة ١٩٤٧) و فن « العمارة » Art of Sculpture وأخيراً « أشكال الأشياء المجهولة » The Forms of Things Unknown سنة ١٩٦٠. ومع ذلك فإن هذه القائمة الطويلة لا تستوعب كل إنتاج هربرت ريد الفكرى : لأن له كتباً أخرى ذات طابع سياسى ، مثل كتابه « سياسة اللاسياسى » The Politics of Ths Unpolitical ، وكتابه « الفوضى والنظام » Anarchy & Order وكتابه : « نهاية حرب » The End of a war ، كما أن له دراسات تاريخية ونقدية عن بعض المصورين ، مثل كتابه عن « كلى » Klee ، وكتابه عن « جوجان » Gauguin ، وكتابه عن « كاندينسكى » Kandinsky ، فضلا عن أن له مجموعة من المقالات جمعت فى كتاب بعنوان : « فصول فى النقد الأدبى » Collected Essays in Literary Criticism ، وكل هذه المؤلفات

التى خطها يراع ريد إنما هى الدليل على خصوبة فكره ، ووفرة إنتاجه ، وتعدد مظاهر نشاطه ، مما جعل بعض مؤرخى الفكر الانجليزى المعاصر يضعونه على رأس قائمة المفكرين المعاصرين الذين كان لآرائهم فى النقد الأدبى وفلسفة الفن وعلم الجمال أصداء هامة فى الفكر العالمى كله .

ولم يكن هربرت ريد إقليمياً فى تفكيره ، بل لقد خضع للكثير من التأثيرات الأجنبية ، فتأثر فى مطلع حياته بتولستوى وبرجسون ، قبل أن يحتك احتكاكا مباشراً بفيلهلم فورنجر Wilhelm Worringer الذى ترجم له كتاب « مشكلة الشكل فى الفن القوطى » . وقد وقع ريد فى تلك الفترة تحت تأثير علماء ألمان آخرين مثل ليبس Lipps ، كما اهتم فى الوقت نفسه بتعميق فلسفة كروتشه الجمالية ، مع تحريرها من شوائب الهيجلية التى كانت تتعارض فى نظره مع التصور الدقيق للخبرة الجمالية . ثم جاءت المرحلة الحاسمة فى تطور هربرت ريد الروحى ، فكان أن تأثر تأثرا عميقا بأبحاث كل من كونراد فيدلر : Conrad Fedler ، وكاسيرر Cassirer ، وسوزان لانجر Langer . ولم يلبث ريد أن أقدم على دراسة فلسفة الظواهر ( أو الفنومنولوجيا ) ، فتأثر بفلسفة ماكس شلر Max Scheler ، وسرعان ما قادته هذه الدراسة إلى الاهتمام بالفلسفة الوجودية ، فقرأ كلا من كيرجارد ، وهيدجر ، وسارتر ، ويسبرز ، وحملته هذه الاهتمامات الجديدة إلى الثورة على كل فلسفة وضعية أو علمية متطرفة ، فهاجم بشدة مذاهب الوضعيين المنطقيين وغيرهم من أنصار « الفلسفة العلمية » ، ودعا إلى إقامة « فلسفة جمالية » تقوم على أسس وجودية . ولئن كانت فلسفة هربرت ريد الجمالية قد خضعت للكثير من التطورات خلال كل هذه المراحل ، إلا أن الملاحظ بصفة عامة أن المفكر الإنجليزى المعاصر قد اتخذ نقطة انطلاقه من دراسته للشعر ، ثم لم يلبث أن اهتم بدراسة التصوير والنحت ، وانتهى فى خاتمة المطاف إلى إقامة فلسفة عامة على دعامة من هذه الدراسات الجمالية . ولعل هذا هو ما عبر عنه ريد نفسه حينما كتب يقول : « إننى لا أتردد فى تسمية فلسفتى باسم الفلسفة الوجودية لأننى لم أشتقها

من الوجوديين ، بل من تأملاتي الطويلة في وقائع الفن : تاريخية كانت أم سيكولوجية . ولهذا فإنني أوثر أن أسميها باسم الفلسفة الجمالية ، زاعما في الوقت نفسه أنها تقوم على أساس بعض « المعطيات » data التي لا تقل موضوعية عن وقائع العلم التجريبية »[1] .

والحق أن أصحاب الفلسفة العلمية قد دأبوا على إقامة تفرقة حاسمة بين « العلم » و « الفن » ، بحجة أن الألفاظ العلمية رموز كاملة تدل حتما على وجود مسمياتها وجوداً فعلياً في دنيا الأشياء ، في حين أن الألفاظ الفنية هي مجرد كلمات وجدانية لا تشير إلى أشياء قائمة في عالم الموضوعات الخارجية ، بل تشير إلى حالات نفسية يحسها قائلها ، دون أن يكون لها مدلول موضوعي قائم في الوجود العيني . ولعل هذا ما عبر عنه ريشنباخ حينما كتب يقول : « إن الموضوعات الجمالية لا تخرج عن كونها رموزاً تعبر عن حالات وجدانية . فالفنان — مثله في ذلك كمثل الشخص الذي يشاهد بعض الأعمال الفنية أو يستمع إليها — إنما يقحم بعض المعاني العاطفية على موضوعات فيزيائية تتمثل في مجموعة من الأصباغ الموزعة على قطعة من القماش أو في بعض الأصوات المنبعثة من بعض الآلات الموسيقية . وليس من شك في أن التعبير الرمزي عن المعاني العاطفية هدف طبيعي ، بمعنى أنه يمثل « قيمة » نسعى جميعا في سبيل الاستمتاع بها . فالتقييم Valuation سمة عامة من سمات النشاط البشري في سعيه نحو بلوغ بعض الأهداف ، ولكن ربما كان من الأفضل لنا أن ندرس الطبيعة المنطقية لهذه العملية في صبغتها العامة الكلية ، بدلا من أن نقصرها على تحليل الفن » ( ريشنباخ : « نشأة الفلسفة العلمية » ، ١٩٥٦ ، ص ٣١٣ ) . وتبعا لذلك فإن ريشنباخ لا يقتصر على القول بأن الفن هو مجرد « تعبير عاطفي » ، بل هو يضيف إلى ذلك أيضاً أن عملية « التقييم » لا تمثل أي نشاط علمي ، ولا تشير إلى أي فعل منطقي ؛ لأنها عبارة عن تأكيد لبعض الرغبات ، أو تعبير عن

---

(1) H. Read : « The Forms of Things Unknown. », Faber, London, 1960, p. 28.

بعض العواطف ، فلا موضع لإدخالها فى دائرة النشاط العلمى أو الجهد الموضوعى .

بيد أن هربرت ريد لا يرى فى هذا الرأى سوى مجرد استمرار لنظرية عتيقة فى الفن ، ألا وهى تلك النظرية التعبيرية التى انتشرت حيناً من الزمن فى الفكر الألمانى ، ثم جاء الفيلسوف الإيطالى بندتو كروتشة Benedetto Croce فصاغها صياغة مثالية ، وبذلك نأى بها تماما عن عالم الواقع . ولئن كان ريد لا ينكر أن العمل الفنى هو بمعنى ما من المعانى تجسيم لبعض العواطف ، إلا أنه يؤكد أن وظيفة العمل الفنى لا تنحصر فى تزويدنا ببعض الانفعالات من أجل العمل على تذوقها والاستمتاع بها ، بل هى تنحصر فى إمدادنا ببعض الشحنات الواجدانية من أجل العمل على استخلاص دلالاتها والتعرف على معانيها . ومن هنا فإن مثل الفن كمثل العلم من حيث إن كلا منهما نشاط ذهنى نقوم فيه بإدخال بعض مضامين العالم إلى مملكة المعرفة الصحيحة القابلة للتحقيق الموضوعى ، وإن كان من شأن الفن أن يقوم بهذه المهمة بالنسبة إلى المضمون الوجدانى للعالم . وإذن فإنه ليس من شأن الفن أن يزود « المدرك » بأى ضرب من ضروب اللذة ، مهما كان من نبلها ، بل إن مهمته ( على حد تعبير بنش Beansch ) هى أن يوفر له شيئاً لم تسبق له معرفته من قبل . . .

صحيح أن الفن — بمعناه العام — تعبير : لأنه يستعين بمجموعة من العلامات signs من أجل توصيل بعض المعانى ، مثله فى ذلك كمثل العلم ، وكل ما عداه من مظاهر النشاط البشرى الذهنى ، ولكن من المؤكد أن ما يحدد طبيعة أى نشاط إنما هو هدفه أو وظيفته ، وبالتالى فإن ريشنباخ قد جانب الصواب حين قال إن وظيفة الفن هى القيام بعملية « تقييم » ، أو العمل على إشباع لذة . والحق أن الهدف الأسمى للفنان — مثله كمثل العالم — إنما هو تقرير حقيقة ، كما أن الهدف الأسمى لتذوق الأعمال الفنية ليس هو الاستمتاع ببعض القيم ، بل هو الوصول إلى التثبت من بعض الحقائق . ويمضى هربرت ريد إلى حد أبعد من ذلك فيقرر أنه ليس ثمة معايير للحقيقة تنطبق على العلم

وحده دون الفن : لأنه إذا كان للعلم لغته القائمة على العلامات Signs ، فإن للفن لغته القائمة على الرموز symbols ، ومثل هذه اللغة الرمزية لا بد من أن يكون لها نسقها الخاص من القواعد ، وإن كان الأصل فى هـذا النسق هو العرف أو المواضعات . هذا إلى أن للخيال الإبداعى منطقاً قد لا يقل صرامة عن منطق الاستدلال العلمى ، كما أنه لا بد فى النشاط الفنى — كما هو الحال تماماً فى النشاط العلمى — من توافر مثل أعلى للوضوح Clarity . وفضلا عن ذلك فقد يكون فى استطاعتنا أن نقول إن « القابلية للتحقق » verifiability هى عنصر ضرورى من عناصر الإبداع الفنى كما هى فى الوقت نفسه مقوم أساسى من مقومات المنهج العلمى . وإذا كان قد قدر لبعض الأعمال الفنية أن تظل خالدة عبر التاريخ ، فما ذلك لأنها كانت تحمل تعبيرات عن الرغبة أو تقييمات للسلوك ، بل لأنها كانت تنطوى على حقائق كلية استطاع إبداعها بعض كبار الفنانين ، فكانت بمثابة بنايات عينية أو تركيبات واقعية احتلت مكانها تحت الشمس ! ولسنا نعنى أن هذه الأعمال الفنية قد جاءت خلواً من كل انفعال ، أو أنها لم تكن تنطوى على مظاهر خير وشر ، أو أنها لم تقترن ببعض أمارات الألم والسرور ، وإنما كل ما نعنيه أن هـذه « الوظائف التعبيرية » لم تكن هى المضمون الحقيقى لتلك الأعمال الفنية . والواقع أنه إذا كان ثمة شىء يقبل التحقق فى العمل الفنى ، فذلك هو الشكل القابل للإدراك ، أعنى تلك الصورة التى تنقل إلينا معنى من معانى الوجود ، أو قطعة من الحقيقة هى من صنع الإنسان : A man — made piece of reality[1] .

حقا إن الفنان لا يصدر فى إبداعه الفنى عن بعض القواعد الصارمة المحددة ، كما أنه لا ينتظر من أحد غيره أن يملى عليه اتجاهه الفنى أو أن يعين له اللوحة التى لا بد من رسمها ، ولكن هذا لا يعنى أن يكون العمل الفنى مجرد نشاط تعسفى أو إنتاج اعتباطى لا يحمل أى بناء أو تركيب . وعلى الرغم من أنه ليس ثمة « قيم جمالية » أولية أو قبلية Apriori لا يكون على الفنان سوى

(1) H. Read : " The Forms of Things Unknown. ", Ch. I., p. 22.

العمل على تجسيمها فى لوحاته ، إلا أن العمل الفنى المتحقق لا بد من أن يجيء منطويا على ضرب من « الاتساق » الذى تشع من خلاله « القيم » : إذ يتم التوافق فى صميم الموضوع الجمالى بين رغبة الفنان فى الإبداع من جهة ، والنتيجة المتحققة من جهة أخرى ، وعندئذ يأخذ العمل الفنى مكانه بين غيره من الأعمال الفنية الأخرى التى حققها الفنان ، ويكون فى وسعنا أن نكتشف ما فيه من شكل وطراز وجمال ، وهذه كلها ليست قيما تعسفية بل هى قيم بنائية Constructive . وربما كان الفارق الأساسى بين الموضوع الجمالى والموضوع العلمى هو أن الأول منهما موضوع « مبدع » أو « مخلوق » Created Object » فى حين أن الثانى منهما موضوع « معطى » Given فى عالم التجربة . ولكن الفنان قد لا يجد أدنى صعوبة فى القول بأن موضوعه هو الآخر لا يخلو من « موضوعية » : لأن الواقعة التى يخلقها أو يبدعها إنما هى « المقابل الموضوعى » للعاطفة أو الانفعال أو الفكرة أو الحدس أو الحالة النفسية ، فهى بمثابة تحقق عينى لحالة من حالات الشعور . ومعنى هذا أن المهمة الكبرى التى تقع على عاتق الفنان إنما هى العمل على تطهير معانيه وتوضيح أفكاره وتنقية حدوسه بحيث يقدم لنا رموزاً دقيقة مضبوطة . أو ربما كان الأدنى إلى الصواب أن يقال إن الموضوع الذى يخلقه الفنان والوعى الموجود لديه عن هذا الموضوع إنما هما شيء واحد ، بمعنى أن هذا الموضوع لم يظهر أولا فى الشعور ، ثم خرج بعد ذلك إلى عالم الوجود ، بل هو قد نما وتطور فأصبح حالة شعورية بمجرد ما تشكل على صورة فنية . ولا شك أن ما يعمل على فضج الموضوع الفنى إنما هو إحساس الفنان بالموقف أو السياق أو البناء ، ولكن المهم أن الموضوع بمجرد ما يتحقق فإنه يستحيل إلى واقعة ملموسة قد عملت على خلقها إرادة الفنان . وليست « واقعية » الفن — بهذا المعنى — سوى مجرد إشارة إلى تلك الموضوعات التى نمت وتطورت على هذا النحو فى الوعى أو الشعور ، فأصبحت بمثابة حقائق عينية ماثلة فى صميم التجربة .

وهنا قد يقال إن فى استطاعة المتأمل لأى عمل من الأعمال الفنية أن يخلع عليه ما شاء من دلالات ، أو أن ينسب إليه ما يحلو له من معان ، ولكن من

المؤكد مع ذلك أن العمل الفنى من حيث هو واقعة جمالية إنما يمثل «موضوعاً» له من ضروب الانسجام والتناسب ما يسمح لنا بأن ننسب إليه ضرباً من «الواقعية»، وبالتالى فإن فى وسعنا أن نتحقق من مدى أصالته بالرجوع إلى صميم الواقع. ولهذا يقرر ريد أن ما يكون قيمة أى عمل فنى ليس هو تعبيره عن بعض الانفعالات أو إشباعه لبعض الرغبات، أو إيثاره لبعض الأهداف، بل هو كونه يضع بين أيدينا «موضوعاً» واقعياً له وجوده تحت الشمس، أعنى ذلك «الشيء» الذى انتزعه الفنان من مجرى الحياة الوجدانية، ونجح فى إحالته إلى شيء واقعى موضوعى. وريد هنا يتلاقى مع عالم الجمال الفرنسى سوريو Souriau فيقرر أن وجود العمل الفنى واستمراره فى البقاء إنما هو فى حد ذاته دليل على واقعيته. وهو يتلاقى أيضاً مع المفكر الفرنسى أندريه مالرو Malraux، فيؤكد أن من شأن الفن أن يعمل على إيجاد عالم جديد مستقل تماماً عن عالم الطبيعة. حقا إن ريد لا يذهب مع مالرو إلى حد القول بأن الفنان يخلق الطبيعة من جديد، وكأن «الفن درس للآلهة»، بل هو يقتصر على القول بأن النشاط الفنى يوسع من دائرة العالم، ويزود الواقع بحقائق جديدة، ويوفر للوجود من العناصر ما يضفى على الخبرة البشرية ضرباً من الاستمرار أو الاتصال ولكن بيت القصيد هنا أن ريد يرفض التفرقة بين العلم والفن على أساس اعتبار الظاهرة العلمية «واقعة موضوعية»، واعتبار الظاهرة الجمالية مجرد «حالة نفسية» أو مجرد «عملية تقييم»...

والحق أن المحاولات العلمية العديدة التى قام بها هربرت ريد من أجل فهم الفن وتفسير الظاهرة الجمالية، قد جعلته يعدل عن القول بأن الفن حدس Intuition أو أنه «خلق لأشكال سارة»، أو أنه مجرد «إرادة تشكيل»: will - to - form[1]، من أجل القول بأنه «لغة رمزية» Symbolic language على حد تعبير كاسيرر. وليس من شك فى أن هذا التعريف يستند إلى النظرية القائلة بأن الإنسان «حيوان رامز»، بمعنى أنه ينشد دائماً التواصل مع

(1) Herbert Read : « The Meaning of Art » Pelican, 1954, p. 20 — 21.

الآخرين ، أو نقل مشاعره وأفكاره إلى أشباهه من الناس . ولكن ريد يفرق بين « الرمز » Symbol و « العلامة » Sign فيقول إن من شأن « الرمز » أن يجعلنا نتصور موضوعه ، فى حين أن كل ما ترمى إليه « العلامة » إنما هو أن تجعلنا نتعامل مع ما تشير إليه أو تدل عليه . وبهذا المعنى يمكننا أن نقول إن لغة الفن لغة نوعية خاصة تقوم على « الرموز » ، لا على « العلامات » : لأن من شأن هذه اللغة أن تجعلنا نتصور بعض الموضوعات عن طريق وسائط غير لغوية . وآية ذلك أن الأعمال الفنية وظيفة خاصة فى مضمار التواصل الاجتماعى ، نظراً لأن فى وسعها التعبير عن معارف أو قيم هى فيما وراء العالم اللغوى . وحين يقول ريد إن الفن « نشاط » عرفانى Cognitive Activity فإنه لا يعنى بذلك أن وظيفة الفن هى تجميل الأنماط اللغوية من التعبير ، أو العمل على زيادة شدتها وتقوية أساليبها ، بل هو يعنى بذلك أن الفن ضرب خاص من المقال ، أو أسلوب متمايز من أساليب التواصل ، فهو يوصلنا إلى مجالات جديدة من المعرفة غير تلك التى اعتدنا الوقوف عليها فى مضمار المقال اللفظى . ولئن كانت هذه الحقيقة قد تجلت بوضوح فى إنتاج فلاسفة شعراء من أمثال جيته وشلى ، إلا أنها لم تشرح شرحاً فلسفياً عميقاً إلا على يد فيدلر Fiedler ، وكاسيرر : Cassirer ( فى كتابه « فلسفة الأشكال الرمزية » ) وقد بين لنا هذان المفكران كيف أن الفن ليس مجرد تكرار لحقيقة جاهزة أو ترديد لواقع قائم من ذى قبل ، بل هو اكتشاف لحقيقة جديدة وتعبير عنها بلغة رمزية . وعلى الرغم من أن فناً كالشعر يستخدم الألفاظ ، ويصطنع مادة المقال العقلى ، إلا أن من المؤكد أنه لا بد للكلمات فى الشعر من أن تفقد كل ثقلها العادى ، لكى تستحيل إلى صور رمزية . ولعل هذا هو السبب فى أن نوع الإشراق الذى ينبثق فى وعى الشاعر ، فيعبر عنه ببعض الكلمات أو العبارات ، لا يكاد يختلف عن ذلك الإشراق الذى يرد إلى المصور أو النحات ، فيعبر عنه ببعض الصور المرئية ، إن لم نقل بأنه لا يكاد يختلف أيضاً عن ذلك الإشراق الذى يرد إلى الموسيقار ، فيعبر عنه ببعض الصور السمعية . ومن هنا فإن للقصيدة — مثلها فى ذلك كمثل اللوحة أو المقطوعة الموسيقية — شكلا

فريداً فى نوعه هو بمثابة مؤلف من الصور والإيقاعات ، وهذا الشكل هو بمثابة تجسيم لمشاعر الفنان ، فضلا عن أنه يشتمل على بعض المعانى التى لا تسير بالضرورة جنباً إلى جنب مع المعانى العقلية أو الدلالات الذهنية المتضمنة فى الألفاظ المستخدمة . ولعل هذا هو السبب فى أن القصيدة تعنى دائماً شيئاً أكثر مما تعنيه ترجمتها النثرية ، ما دام فيها من البناء الموسيقى ما يجعل منها « شكلا رمزياً » أو مجموعة متسقة من « العلامات غير المنطوقة » .

وأما إذا نظرنا إلى الفنون غير اللفظية ، فإننا لن نجد أدنى صعوبة فى التحقق من أن النشاط الفنى نشاط ذهنى أصيل مستقل تماماً عن كل ما عداه من مظاهر النشاط الذهنى . والحق أن من شأن الفنون البصرية — كما لاحظ فيدلر — أن تمدنا بمعرفة عن الواقع هى نسيج وحدها Sui Generis : لأن هذه المعرفة متمايزة كل التمايز عما يوفره لنا العلم أو ما يزودنا به النظر الفلسفى من معرفة عن الواقع . وآية ذلك أن الأعمال الفنية تجسم فى « موضوعات عينية » صورة حرة مستقلة من صور التجربة الحسية . وهناك أشخاص ممتازون قد جادت عليهم الطبيعة بمنحة نادرة ، فوهبتهم من رهافة الحس ورقة الشعور ما يستطيعون معه أن يحققوا ضرباً من الاتصال المباشر بالطبيعة . ومثل هؤلاء الأشخاص لا يدركون من أى موضوع من الموضوعات بعض العلاقات الجزئية المنبعثة عن بعض التأثيرات المحدودة ، بل هم يدركون — على العكس من ذلك — صميم وجود الموضوع ، وبالتالى فإنهم يشعرون به ككل قبل أن يعمدوا إلى تجزئة هذا الشعور العام وإحالته إلى بعض الإحساسات المنفصلة . والواقع أن ما يجعل من الفنان فناناً إنما هو قدرته على التسامى بنفسه فوق مستوى الإحساسات الفردية . وإذا كان من شأن العلم أن يمدنا بضرب من « السيطرة الفكرية » ( أو التصورية ) Conceptual Mastery على العالم ، فإن من شأن الإبداع الفنى أن يمدنا بضرب من « السيطرة الإدراكية » Perceptual على العالم . وعلى حين أن العلماء قد دأبوا على اعتبار النشاط الإدراكى صورة دنيا من صور النشاط ، اللهم إلا إذا كان من شأنه أن يقودنا

إلى توضيح بعض المفاهيم المتحكمة فى الإدراك الحسى ، نجد أن الفنانين يريدون أن يتوقفوا عند مرحلة الإدراك الحسى دون الانتقال إلى مرحلة التجريد ؛ لأنهم يرون أن فى إمكاننا الوصول إلى معرفة حقيقية حتى فى مستوى الإدراك الحسى . وعلى الرغم من أن المعرفة المحصلة عن طريق التجربة الإدراكيـة مختلفة عن المعرفة المحصلة عن طريق التجريد ، إلا أن هذه المعرفة مع ذلك معرفة حقيقية لا تقل قيمة عما عداها من معارف . وما يميز الفنان عن كل من الرجل العادى والعالم إنما هو تمسكه بخبراته الإدراكيـــة ، بدلا من الانسياق وراء الإحساس أو وراء التجريد . وحسبنا أن نرجع إلى تصريحات فنان مثل سيزان ( المصور الفرنسى المشهور ) لكى نتحقق من أن الفن عنده كان يعنى أسلوباً فى المعرفة متمايزاً عن كل من المعرفة العلمية والمعرفة الفلسفية ، ولهذا فإنه كان يحذر المصورين من الانسياق وراء التأملات الفلسفية أو الأدبية ، كما كان يفرق بين التعبيرات الأدبية القـائمة على التجريدات ، والتعبيرات التصورية القائمة على تجسيم الإحساسات والإدراكات ، عن طريق الخطوط والأشكال والألوان . وهربرت ريد يؤكد لنا أن الشواهد كثيرة على شعور الفنانين — حينما يعكسون على خبرتهم الإبداعية — بأنهم يستخدمون لغة لا علاقة لها على الإطلاق باللغة الأدبية : لغة التصورات أو المفاهيم ، وإن كان فى استطاعة هذه اللغة التعبير عن أعمق الحقائق الوجودية ، ألا وهى تلك الحقائق التى لا سبيل إلى التعبير عنها بلغة المفاهيم أو التصورات . ولا شك أن الجهد الأكبر الذى يقوم به الفنان إنمـا ينحصر فى العمل على إجادة هذه اللغة ، بحيث يصل إلى مستوى الوضوح أو النصاعة فى تعبيره عن الحقيقة .

ويشرح لنا ريد وظيفة الفن باعتباره لغة « الرموز » أو « العلامات غير اللفظية » فيقول إن النشاط الفنى لا يبدأ إلا حينما يجد المرء نفسه وجهاً لوجه أمام "العالم المرئى ، وكأنما هو بإزاء شفرة غامضة أو حقيقة مجهولة مغلفـة بالأسرار . وهنا تجىء الضرورة الباطنة فتملى على الفنان استخدام قوام

الذهنية من أجل التصارع مع تلك الكتلة الغامضة المهوشة الماثلة فى العالم المرئى ، فلا يلبث أن يعمل على تشكيلها وصياغتها فى صورة إبداعية . والحق أن الإنسان حين يقدم على إبداع أى عمل فنى فإنه إنما يقبل على معركة يصارع فيها الطبيعة ، ولكن لا من أجل وجوده المادى ، بل من أجل وجوده الذهنى . ومن هنا فإن بداية العمل الفنى ونهايته إنما تكمنان فى عملية إبداع تلك الأشكال أو الصور التى يستطيع الفنان من خلالها الوصول إلى قلب الوجود ! وليس من شأن الفنان أن يخلق عالماً ثانياً يضعه إلى جوار ذلك العالم الآخر الذى يوجد بذاته دون حاجة إلى نشاط الفنان ، وإنما يجىء الفن فيقدم لنا العالم نفسه وقد أعاد خلقه الوعى الفنى ، وكأنما هو قد صنع خصيصاً من أجل الفنان وبفضل الفنان ! ومعنى هذا أن الفن يبدع أشكال تلك الموضوعات التى لم توجد بعد بالنسبة إلى العقل البشرى ، إذ يجىء النشاط الفنى فيخلع ضرباً من « الوجود » على تلك الموضوعات التى ظلت مفتقرة إلى « الشكل » أو « الصورة » : Form . ولكن الفن لا يتخذ نقطة انطلاقه من الفكر المجرد لكى لا يلبث أن ينتهى إلى الأشكال أو الصور ، وإنما هو يرقى من الشىء المختلط الذى لا صورة له ، إلى الشىء المتحدد الذى اكتسب صورة ، محققاً كل معناه الذهنى فى صميم هذه العملية .

والواقع أن النشاط الفنى هو الكفيل بإظهارنا على أن حدود اللغة ليست هى بالضرورة الحدود النهائية للخبرة البشرية ، ما دامت الأشياء التى قد لا تنجح اللغة فى التعبير عنها ، قد تلقى عند الفنان أشكالا موفقة تكون بمثابة لغة رمزية تفصح عن مكنوناتها . ومعنى هذا أن فى التعبير الفنى لغة رمزية أصيلة تعيننا على الكشف عن بعض الجوانب الخفية من تجربتنا الحية ، مما قد لا تنجح التصورات العقليـــة فى إزاحة النقاب عنه . ولعل هذا ما حدا بالفيلسوف الألمانى الكبير كارل يسبرز Karl Jaspers إلى القول بأننا لا نكون خبرة صحيحة عن الطبيعة والإنسان اللهم إلا حين نلتقى بهما فى صميم ماهيتهما على نحو ما تكشف لنا عنها فنون النحت والرسم والتصوير . ولكن

يسبرز يفرق بين نوعين من الفن : فن هو بمثابة مجموعة من الرموز التى تكشف لنا عن الواقع كشفاً ميتافيزيقياً ، وفن هو عبارة عن مهارة تكنيكية لا صلة لها بالفلسفة . وهذه التفرقة شبيهة إلى حد ما بتلك التفرقة العادية بين « الفن » و « التسلية » . وهربرت ريد لا يرى مانعاً من القول مع يسبرز بأن كل فن عظيم إنما هو بالضرورة فن ميتافيزيقى يضع بين أيدينا مبدعات مرئية تكشف عن الحقيقة الضمنية الخفية ، ولكنه يضيف إلى ذلك أن « الفن الميتافيزيقى » ( إن صح هذا التعبير ) ليس من النشاط الفلسفى فى شىء ، بل هو « نشاط ذهنى أصيل كل الأصالة ، مستقل تمام الاستقلال عن كل ما عداه من ضروب النشاط الذهنى ، بما فيها الفلسفة أو التفكير العقلى القائم على « التصورات » .

ولو أننا نظرنا الآن إلى مدى العناية التى يوليها المجتمع لكل من هذين النشاطين ، لوجدنا أننا قد اعتدنا توجيه كل اهتمامنا إلى النشاط الذهنى القائم على المنطق أو المفاهيم العقلية ، فى حين أننا قلما نحفل بذلك النشاط الذهنى القائم على اللغة الرمزية أو العلامات غير المنطوقة . ومن هنا فإننا نتوهم أن الوسيلة الوحيدة لتحقيق التواصل بين الناس إنما هى الوسيلة اللغوية ، وأن المعرفة الوحيدة التى لا بد لنا من العمل على تحصيلها إنما هى المعرفة القائمة على بعض العلامات المنطقية . وهذا هو السبب فى أننا ننظر إلى أولئك الذين يشغلون أنفسهم بالأساليب غير اللفظية من الفهم والمعرفة ، على أنهم طائفة شاذة من الناس لا تفيد البشرية كثيراً من وراء محاولاتهم العقيمة فى سبيل التعبير عن المعانى والدلالات بلغة الأشكال والألوان والأصوات ! وقد انعكس هذا الاتجاه على أساليبنا التربوية ، فأصبحنا ننمى فى نفوس النشء القدرة على تكوين التصورات ، ونشجعهم على القيام بشتى عمليات التجريد ، دون أن نحفل كثيراً بتنمية قدرتهم على الإدراك الحسى ، أو تشجيع ميولهم الإدراكية على التعبير عن الحقيقة الحسية بلغة الرموز غير المنطوقة . وليس من شك فى أن المبالغة فى الاهتمام بالتصور العقلى والتجريد الذهنى هى التى عملت على إضعاف قدرتنا على الإدراك الحسى ، واهتمامنا بالبحث عن الجزئيات

والأفراد ، بدلا من الوقوف عند الكليات والمدركات العامة . ولكننا لو عمدنا إلى الاهتمام بالتربية الفنية — إلى جانب عنايتنا بشتى مظاهر النشاط الذهنى الأخرى من علم وفلسفة وسياسة وأخلاق ودين وقانون وتكنولوجيا وغير ذلك — لكان فى وسعنا أن ننمى لدى الأفراد القدرة على إدراك الجزئيات ، وتمييز الأفراد ، وفهم القيم النوعية للأشياء . . . الخ . ومهما كان من قيمة المعارف الكلية القائمة على العلامات اللفظية ، فإن من المؤكد أن الإنسان الحديث فى حاجة أيضاً إلى التزود بتلك المعرفة الإدراكية القائمة على العلامات غير المنطوقة . وإذا كان اختراع الكتابة قد أعفى الإنسان من تمثيل الأشياء المحسوسة بمجموعة من الصور المرئية ، فإن ترقى إحساسات الإنسان ومشاعره قد أوجد لديه الحاجة إلى التعبير عن وعيه المترقى بلغة رمزية تفوق فى دقتها ورقتها لغة الكتابة . ولعل هذا هو السبب فى أن الإنسانية قد وضعت جنباً إلى جنب أفلاطون ومصمم البارثنون ، القديس توما الأكوينى ومصمم كنيسة شارتر ، فرنسيس بيكون وميكائيل أنجيلو ، اسبينوزا ورمبرانت ؛ برجسون وسيزان . . . الخ . ولكن على الرغم من أننا نضع كل هؤلاء الفنانين على قدم المساواة مع أولئك الفلاسفة وكبار المفكرين ، إلا أننا ما زلنا نفتقر إلى تقدير صحيح لتلك المعرفة الإدراكية Perceptual cognition التى قامت عليها جهود أولئك الفنانين . وقد تزايد فى القرنين الأخيرين إهمال الناس لكل جهد إدراكى ، فلم يعد فى وسع الكثيرين منهم تحقيق أى تآزر إيجابى بين اليد والعين ، أو القيام بأى كشف بصرى للعالم ، أو العمل على استخدام خبرتهم الإدراكية استخداماً بنائياً فعالا . وهكذا قامت الحاجة من جديد إلى استعادة ذلك الأسلوب القديم من أساليب التواصل : ألا وهو لغة العلامات غير المنطوقة : « Non — vocal signs » .

وإذا كان كثير من علماء النفس قد اهتموا بدراسة سيكولوجية الفن ، على اعتبار أن العمل الفنى هو بمثابة تعبير عن شخصية صاحبه ، فإن هربرت ريد يؤكد لنا فى دراسته العميقة للعملية الإبداعية أن ما يجعل من العمل الفنى

موضوعاً جمالياً له وجوده فى صميم الواقع ، إنما هو ذلك التنظيم الخاص الذى خضعت له العناصر المادية المكونة له ، لا « المعنى » الذى يعبر عنه . ولهذا فإن ريد يرى فى مورفولوجية الفن دراسة علمية هامة قد تعيننا على التوصل إلى فهم ما فى العمل الفنى من تنظيم صورى قوامه التناسب ، والتوافق ، والإيقاع . وإذا كنا قد عرفنا الفن فيما سبق بأنه لغة رمزية تقوم على علامات غير منطوقة ، بمعنى أنه نشاط يوفر لنا ضرباً من « المعرفـــة البصرية » visual cognition ، فربما كان من واجبنا الآن أن نتوقف قليلا عند دراسة ذلك الشكل الخاص من أشكال التواصل الإدراكى ، ألا وهو الشكل الفنى . وهنا نجد ريد يقيم تفرقة واضحة بين طريقتين من طرق التواصل البشرى : طريقة محدودة ابتدعها الإنسان وتلك هى اللغة ، وطريقة أخرى أوسع مدى خلقتها الطبيعة ، وتلك هى الفن . والحق أننا لو نظرنا إلى الطبيعة لوجدنا أنها عالم بأسره من الأشكال التجسيمية ، وإن كان هذا العالم لا يكف عن التغير والتطور والحركة المستمرة . والإنسان باعتباره « موجوداً فى العالم » ، لا ينقطع لحظة عن إدراك تلك الأشكال ، فضـــلا عن أنه يحمل صورها بالضرورة فى ذاكرته . وهذه « الصور » المستقلة عن الكلمات والعلامات المستخدمة فى الاستدلال العقلى أو التفكير اللفظى ، قد تتخذ طابع النشاط المستقل ، فتتآلف عن طريق ضرب من التماثل أو التناظر أو التشابه ، وبالتالى فإنها قد تحدث فى أنفسنا بعض الآثار الجمالية التى تهتز لها أجهزتنا الحسية . ولابد لنا من أن نتذكر دائما أن مثل هذا التأثير الجمالى إنما يتوقف أولا وبالذات على الحساسية ، دون أن يكون للوسائط العقلية أو العوامل الذهنية المساعدة أى دور أساسى فى هذه العملية .

وأما المحاولات التى يقوم بها بعض علماء النفس من أجل تفسير العمل الفنى بالاستناد إلى ضرب من العلية السيكولوجية ، فإن هربرت ريد لا يرى فيها سوى محاولات قاصرة تشبه من بعض الوجوه تفسير طبيعة النبات بتحليل كيمياء التربة التى نبت فيها ! ونحن لا ننكر أن دراسة الوسط المادى الذى ينشأ فى كنفه النبات قد تعيننا على فهم الكثير من خصائص هذا النبات ، ولكن

أحداً لن يستطيع أن يزعم أن مثل هذه الدراسة هى الكفيلة وحدها بإظهارنا على طبيعة ذلك النبات . ومن هنا فإن شخصية الفنان لا تكفى وحدها لتفسير حقيقة « العمل الفنى » ، خصوصاً إذا عرفنا أن العمل الفنى ليس كائناً بشريا ، بل هو حقيقة فائقة للشخص البشرى supra-personal ، أو هو على الأصح « شيء » وليس « شخصاً » . ولهذا يقرر يونج Jung أن مايكوّن الطبيعة الجوهرية للفن إنما هو شيء خارج تماماً عن دائرة البحث السيكولوجى . ومهما كان من دقة المناهج التى قد يصطنعها علماء النفس فى دراستهم للعملية الإبداعية ، فإنهم لن يتمكنوا يوماً من الوقوف على سر الإبداع الفنى ، نظراً لأن من المستحيل الحديث عن فعل الإبداع دون التعرض فى الوقت نفسه للحديث عن الشيء المبدع . وليست العملية الإبداعية مجرد نشاط ذاتى ، بل هى مركب مستقل يعمل عمله فى الشخصية ، وكأنما هو قوة عليا تتلبس بالشخصية من الخارج ! ولعل هذا ما حدا باليونانيين قديماً إلى تفسير فكرة « العبقرية » بالرجوع إلى فكرة وجود « جنى » daemon كانوا يعدونه هو المسئول عن ظاهرة الإلهام الشعرى ! وربما كانت الدلالة الحقيقية لأمثال هذه التفسيرات الغيبية للإبداع الفنى أو العبقرية الفنية هى التسليم الضمنى بتدخل اللاشعور فى العملية الإبداعية ، بحيث قد يحق لنا أن نعتبر الفنان نفسه بمثابة « وسيط » medium أو مجرد « مجال » field تتم فى نطاقه بعض العمليات ! أو ربما كان الأدنى إلى الصواب أن يقال إن الصور الذهنية الماثلة لدى الفنان تثار أو تستثار فى نفسه بفعل بعض السيالات النفسية العميقة ، فيكون الإبداع ثمرة لهذه الاستثارة التى لا تخلو من عناصر بيولوجية ، وأخرى سيكولوجية . ولكن ، مهما يكن من شيء ، فإن من المؤكد أن فى العملية الإبداعية التى يقوم بها الفنان جانبا جمالياً هو ذلك التنظيم الفنى لمعطيات الإدراك الحسى ، وهو التنظيم الذى أطلق عليه بعض علماء الجمال اسم عملية « التشكيل » formulation. والواقع أن عملية الإدراك الحسى هى منذ البداية عملية تشكيلية : لأننا لا نجد فى التجربة عالماً جاهزاً من « الأشياء » ، بل نحن نكوّن من الموضوعات — بفعل أجهزتنا الحسية والذهنية — « أشكالا » أو « صوراً » forms تجمع فى

وقت واحد بين شيئين : فهى من جهة أشياء فردية تجريبية وهى من جهة أخرى رموز لمفاهيم أو تصورات (هى تصورات تلك الأنواع الخاصة من الأشياء) . ومعنى هـذا أن لدى أجهزتنا المستقبلة ميلا نحو تنظيم المجال الحسى على صورة مجاميع وأنماط من المعطيات الحسية ، ونزوعا نحو إدراك الأشكال أو الصور ، بدلا من الاقتصار على إدراك مجرى من الانطباعات الحسية المفككة . ولهذا فإن حياتنا الذهنية — كما تقول سوزان لانجر — إنما تبدأ فى مستوى إدراكاتنا الحسية نفسها . ولولا ذلك ، لما كان فى استطاعة ذهننا أن يكون « المعانى » ابتداء من المعطيات الحسية ، أو أن يحيل « الأشكال » إلى « صور رمزية » .

وقد اهتم كثير من الباحثين بدراسة أصل « الصور » ، فحاول البعض منهم إرجاعها إلى بعض الأنماط البيولوجية ، بينما رأى آخرون أنها ترتد فى النهاية إلى بعض الأشكال الطبيعية . وقد يكون من تحصيل الحاصل — فيما يرى ريد — أن تفسر الدلالة الجمالية للأشكال الرمزية بإرجاعها إلى فعل المحاكاة الشعورية لبعض الأشكال الطبيعية . ولابد لنا من أن نتذكر أيضاً أن علينا التمييز بين الأشكال الطبيعية بمعناها الكونى الواسع ، والأشكال العضوية بمعناها البيولوجى المحدود ، خصوصاً وأنه قد وجدت فى تاريخ الفن عصور بأكملها ساد فيها الانصراف عن الأشكال العضوية ، والاهتمام بالتجريدات الهندسية ، كما هو الحال مثلا فى الفن التجريدى السائد فى أيامنا هذه . ولكن الظاهر أنه كلما أمعنت النفس البشرية فى العمل على التهرب من الأشكال العضوية ، فإنها لابد من أن تجد نفسها مطوية فى أعماق ذلك الرحم الكلى الذى انبعثت منه كل تلك الأشكال ! ومع ذلك فقد يكون فى وسعنا أن نميز الأشكال العضوية عن ضروب التناسب proportion الكامنة فى تلك الأشكال ، مما ينطبق أيضاً على ظواهر أخرى تخرج عن دائرة الحياة العضوية . وسواء نظرنا إلى الأشكال الهندسية المتمثلة فى قطع البلور ، أم نظرنا إلى ضروب التناسب الكامنة فى عمليات الكون المادى نفسه ، أم اتجهنا بأبصارنا نحو ذلك النظام الماثل فى العالم الأصغر : عالم الذرات والجزيئات ، فإننا لابد من أن نجد أنفسنا مضطرين

إلى الاعتراف بأن فى العالم اللاعضوى نماذج أصلية أو أشكالا محددة لعلها الأصل فى كل ما يحفل به الوجود من « صور » جمالية لا حصر لها .

ومهما كان من أمر تلك الحرية التى اعتدنا ربطها بالنشاط الإبداعى ، فإن من الممكن تفسير المبدعات الفنية باعتبارها سلسلة لامتناهية ( فى الظاهر ) من التغيرات التى ترتد فى النهاية إلى طائفة ضئيلة من الأشكال المحددة ( نسبيا ) . وليس فى مثل هذا التفسير أى تحديد للإمكانيات الفنية أو أى حجر على حرية الفنان : فإن فنا كالموسيقى — وهى التى قيل عنها إنها أكثر الفنون حرية — لا يخرج عن كونه فنا يقوم على التلاعب بعدد محدود من الصور أو الأشكال المحددة . ومهما يكن من شىء ، فإن أشكال الجمال مرتبطة بأشكال الحياة ، أو على الأصح بالصور البيولوجية ، وهذه — بدورها — محددة أو مشروطة بالعملية العضوية نفسها ، أعنى بعوامل ثلاثة ألا وهى الفعالية ، والاختيار الطبيعى ، والبيئة . وما يحدد الصورة أو الشكل إنما هو العلل الطبيعية أو الفيزيائية ، ولكن الملاحظ أن بعض الأشكال المتقاربة رياضيا قد تنتمى إلى كائنات حية متباعدة بيولوجيا . وما دمنا نعنى بالصور Forms تلك الأشكال المنتظمة ، فلا بد لنا من التسليم بأن للصور دائرة محدودة من التغيرات ، مما حدا ببعض الباحثين إلى إرجاع شتى أشكال التغير الصورى فى الطبيعة إلى عدد محدود من العلل الفيزيائية . وهكذا الحال أيضا بالنسبة إلى الدلالة الرمزية للأشكال الفنية : فإن ثمة عدداً محدوداً من الأشكال الرياضية هو الكفيل بتفسيرها . وهربرت ريد لا يرى مانعا من القول مع بعض علماء الجمال بأن لكافة قوانين الصورة الفنية طابعا رياضيا بسيطا . وربما كان السر الأعظم للنشاط الفنى هو أن قانون الصورة الصارم الذى لا علاقة له فى الظاهر بمضمون العمل الفنى إنما هو الذى يسمح للفنان بالتعبير عن أشياء تفلت من طائلة القول أو التعبير اللفظى . وهكذا يخلص هربرت ريد إلى القول بأن الأشكال الفنية التى تقوم فى جوهرها على التناظر ، والإيقاع ، والتناسب ، إنما هى أشكال جمالية لا تنطوى على أية دلالة سيكولوجية ، أو هى الأقل ليست محددة تحديدا سيكولوجيا . . .

ولا يقتصر ريد على القول مع يونج بأن حياة الفنان الخاصة قلما تكفى لتفسير عمله الفنى ، بل هو يضيف إلى ذلك أيضا أنه ليس فى النشاط الفنى —

من حيث هو إنتاج جمالى — أى عنصر شخصى ، بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة .
وعلى الرغم من أن الفن العظيم لا يمكن أن يخلو من حساسية وموهبة ، إلا أن الفنان نفسه مجرد واسطة أو مجرى لبعض القوى اللاشخصية . وما يميز العمل الفنى الأصيل عن العمل الفنى التافه إنما هو الهدف الذى وجهت نحوه حساسية الفنان وموهبته ، وبالتالى فإنه ليس ما يمنع الفنان من استخدام نفس المواهب الفنية التى أبدع بفضلها بعض الأعمال الفنية الكبرى ، من أجل تحقيق بعض التأثيرات الفنية التافهة ! ولسنا نريد أن نحيط العبقرية الفنية بهالة من التعمية الصوفية ، ولكننا نميل إلى الظن —فيما يقول ريد— بأن ما يحيل « الشخصى » إلى شيء « فوق — شخصى » ، وما يخلع على الكثرة المشتتة من التأثيرات ضربا من الوحدة ، إنما هو فى صميمه مبدأ أسطورى أو « شبه أسطورى » ؛ وهو مبدأ يؤثر على لاشعور الفنان بفعل بعض القوى المغناطيسية . ولكن من المؤكد مع ذلك أن الحدوس الفنية الكبرى لا تنبثق إلا فى أذهان صقلتها التجربة والاستعمال الطويل للموهبة ، مما حدا ببعض الباحثين إلى القول بوجود سمات سيكولوجية مشتركة بين الفنانين والمتصوفة .

ولا يتسع المقام لشرح تلك الآراء القيمة التى بسطها هربرت ريد فى حديثه عن دور التربية الفنية فى المجتمع الحديث ، ولكن حسبنا أن نشير إلى المحاولات العديدة التى قام بها المفكر الإنجليزى الكبير من أجل تأكيد دور الإبداع الفنى بوصفه منهجا من المناهج المثالية فى العمل على تعريف الإنسان بنفسه وإتاحة الفرصة له من أجل الوقوف على شخصيته . والواقع أنه لما كان النشاط الفنى فى صميمه عملية تركيب للخبرة الإدراكية على صورة أنماط ذات معان أو أشكال ذات دلالات ، فليس بدعا أن تكون لمثل هذا النشاط قيمته الكبرى فى بناء الشخصية ، وتحقيق التكامل النفسى . ولا غرو ، فإن الشخصية المتكاملة لا بد من أن تكون شخصية خلاقة مبدعة ، أعنى شخصية فعالة قادرة على تجسيم أفكارها وتحقيق معانيها ، وبالتالى فإنها لا بد من أن تكون قديرة على تحويل المواد المرنة الكائنة فى العالم المادى إلى « رموز » أو « أدوات تواصل » تنقل عبرها شتى حالاتها الشعورية إلى الآخرين . وربما كان من بعض أفضال

التربية الفنية على الشخصية أنها تتيح لها الفرصة لتكوين علاقة إيجابية عملية بينها وبين العالم الخارجى ، إن لم نقل بينها وبين الوسط الاجتماعى نفسه . والحق أن الفن ليس مجرد أداة فعالة لتحقيق ضرب من الامتزاج بين ما هو كائن وما ينبغى أن يكون ، أو بين العالم الداخلى والعالم الخارجى ، وإنما هو أيضاً وسيلة ناجعة لإعطاء الحقيقة الذاتية الباطنية صورة خارجية ، حتى يكون فى الإمكان تقاسمها ، واختبارها ، والتحقق منها . وإذا كان البعض قد حرص على القول بأن من شأن الفن أن يغير من الطبيعة ، فإن هربرت ريد يؤكد بصفة خاصة أن ما يعدل منه الفن إنما هو الطبيعة البشرية نفسها . وآية ذلك أن النشاط الفنى يحطم تلك الهوة التى تفصل « الذات » فى العادة عن غيرها من « الذوات » ، فيشعر المرء بأن فى وسعه اختراق حدود المكان ، وتحقيق ضرب من الاتحاد بين « الأنا » و « الآخر » . ولكن ربما كان من أعجب مفارقات الإبداع الفنى أنه يتيح للذات الشعور بشخصيتها كأعمق ما يكون الشعور ، مع الإحساس فى الوقت نفسه بما بينها وبين شخصيات الآخرين من وحدة بشرية قوامها التفاهم بلغة الرموز غير المنطوقة . وأخيراً يقرر هربرت ريد أن العمل الفنى إنما هو على وجه التحديد تلك النقطة الخارجية الساطعة التى تتلاقى عندها أنظار سائر العقول المنتبهة الواعية ، فهو بمثابة الوسيلة الناجعة لتحقيق ضرب من الاتحاد العميق بين النفوس البشرية فى كل زمان ومكان .

وهكذا كانت تأملات هربرت ريد الطويلة فى الفن ، والإبداع الفنى ، والتربية الجمالية ، وعلاقة الفنان بالمجتمع ، وصلة الفن بالعلم ، وقيمة المعرفة الفنية . . . الخ . بمثابة دوائر متعاقبة أخذت تتسع يوما بعد يوم ، خلال حياة علمية طويلة ، حتى استحال علم الجمال على يديه إلى فلسفة حياة ، أو فلسفة عامة ، ثم لم تلبث هذه الفلسفة العامة أن قادته إلى أعتاب حكمة ميتافيزيقية كانت هى فى خاتمة المطاف الكلمة الأخيرة لسلسلة طويلة من الأبحاث الجمالية التى قام بها فيلسوفنا خلال نصف قرن من الزمان . . .

# الخاتمة

## بين فلسفة الفن وعلم الجمال

### سوريو وباير

درج المشتغلون بالدراسات الفلسفية على إدخال « علم الجمال » ضمن مباحثهم المعيارية ، فوضعوه إلى جانب « علم المنطق » و « وعلم الأخلاق» ، حتى يكتمل ثالوث « العلوم المعيارية » التي تدرس الحق ، والخير ، والجمال . وهذا ما فعله مثلا أندريه لالاند André Lalande حينما فرق بين العلوم الوضعية التي تدرس الوقائع ، والعلوم المعيارية التي تدرس القيم ( من حيث هي معايير تحكم على ما ينبغي أن يكون ، لا على ما هو كائن ) . ولكن أنصار الوضعية لم يلبثوا أن ثاروا على مفهوم « العلم المعياري » Science Normative بدعوى أن العلم لا يمكن أن يكون معياريا يدرس أحكام القيمة ، بل هو لابد من أن يكون وصفيا ينصب على أحكام الواقع . ومن هنا فقد وجد بعض الفلاسفة أنفسهم مضطرين إلى تعديل مفهوم « العلم المعياري » من أجل الاستعاضة عنه بمفهوم آخر جديد هو مفهوم « علم المعايير Science des Normes » . ولا تختلف « علوم المعايير » ( أو القيم ) عن « علوم الوقائع » من حيث المنهج ، بل هي تختلف عنها من حيث الموضوع فقط . ومعنى هذا أن « المعيار » نفسه قد استحال إلى « واقعة » في العلوم المعيارية ، فلم تعد مهمة عالم المنطق أن يفرض قواعده على العالم ، وإنما أصبحت مهمته مقصورة على دراسة الخطوات التي يتبعها العالم في بحثه . كذلك لم يعد عالم الجمال يزعم لنفسه الحق في توجيه الفنان أو نصحه أو الزامه باتباع بعض القواعد ، بل أصبحت كل مهمته أن يصف لنا الواقعة الجمالية ، لا على نحو ما يعيشها الفنان أو يدركها المتأمل ، بل على نحو ما تكشف عنها أساليبه العلمية ، بوصفه عالما موضوعيا صاحب طرق

ومناهج . ولعل هذا ما قصد إليه الفيلسوف الفرنسى باش Basch حينما كتب يقول : « إن عالم الجمال ليس بمتأمل تنحصر مهمته فى الادراك الحسى ، كما أنه ليس بفنان يصدر فى عمله عن إلهام فنى ، وإنما هو عالم تنحصر مهمته فى فهم الظاهرة الجمالية والعمل على توضيحها فى أذهاننا » .

حقا إن علم الجمال — مثله فى ذلك كمثل علمى المنطق والأخلاق — يقوم على شعور حدسى Intuitive ، تجد الذات نفسها معه ملزمة بالبحث عن الجمال كما تبحث عن الحق أو الخير ، ولكن عالم الجمال نفسه حينما يصف « واقعة » المعايير ، أو يصنفها ، أو يعمد إلى تفسيرها ، فانه لا يستند إلى الشعور الجمالى الذى هو بطبيعته حدسى معيـــارى ، بل هو يستعين بمجموعة من الطرق الاستدلالية والمناهج التجريبية ( التى هى أدواته فى البحث ) من أجل تفسير الواقعة الجمالية . وكما أن الرغبة فى الوصول إلى الحقيقة لا تكفى وحدها لقيام علم كالفيزياء أو الفلك أو الأحياء ، فان الاحساس بالجمال لا يمكن أن يكون بمفرده موضوع علم الاستطيقا Esthétique ( أو علم الجمال )[1] . ولئن كان الشعور بالجمال شرطا ضروريا للاهتمام بمثل هذه الدراسة ، إلا أن هذا الشعور وحده ليس بمثابة الشرط الأساسى الأوحد لقيام علم الجمال . حقا ان عالم الاستطيقا لابد من أن يكون صاحب حساسية مرهفة تشعر بالجمال وتستطيع أن تتعرف عليه ، ولكن من المؤكد أن الاحساس بالجمال لا يخلق بالضرورة من صاحبه عالم جمال . ومن هنا فقد يكون فى وسعنا أن نقول مع سوريو ( عالم الجمال الفرنسى المعاصر ) إنه إذا كان انطباع الجمال هو الذى يميز الاستطيقا ، وهو الذى يشيع الحياة فى الدراسات الاستطيقية ، إلا أنه لا يمكن أن يكون هو موضوع الاستطيقا بوصفها علماً »[2].

---

(١) كلمة « استطيقا » فى الأصل انما تعنى « الحساسية » aesthèsis بصفة عامة ، والحساسية الوجدانية بصفة خاصة . وقد أصبح معنى هذه الكلمة فى الاصطلاح السائد الآن هو الدراسة العلمية للنشاط الجمالى .

(2) Etienne Souriau : " L'Avenir de l'Esthétique ", Alcan, 1929 p. 51.

بيد أن بعض علماء الجمال من أمثال شارل لالو Charles Lalo (١٨٧٧ — ١٩٥٣ ) حريصون على استبقاء مفهوم « القيمة الجمالية » فى حين يحاول غيرهم من أمثال ماكس دسوار Max Dessoir وأوتيتس E. Utitz الألمانيين ، وإتين سوريو E. Souriau الفرنسى ، استبعاد مفهوم « القيمة الجمالية » بصفة نهائية حاسمة . وأصحاب الاتجاه الأول يقررون أن الواقعة الجمالية الحقة إنما هى « العمل الفنى » فى صميم شعورنا الجمالى ، فلا يمكن استبعاد حكمنا على العمل الفنى ، بل لا بد من القول بأن موضوع الاستطيقا هو « قيمة » العمل الفنى ، لا العمل بدون فن ، أو العمل بدون « قيمة » . وكما أن علم المنطق قد استحال على يد جوبلو Goblot إلى مجرد دراسة لسيكولوجية العالم ، وكما أن علم الأخلاق قد استحال على يد ليفى بريل Lévy-Bruhl إلى دراسة وضعية للعادات أو الطباع الخلقية ، فإن علم الجمال قد استحال على يد لالو إلى دراسة علمية للظواهر الجمالية . ولكن هذا لا يعنى استبعاد مفهوم « القيمة الجمالية » ، بل هو يعنى أن علماء الجمال قد أصبحوا يدرسون المعايير كما كان اسبينوزا Spinoza يدرس الأهواء والانفعالات[1] .

أما أصحاب الاتجاه الثانى فإنهم يرون أن الخطوة الأولى من خطوات العلم هى أن يقرر « موضوعية » الظاهرة التى يقوم بدراستها ، وبالتالى فإنهم يستبعدون من مجال الدراسات الاستطيقية فكرة « القيمة الجمالية » بوصفها فكرة ذاتية ثانوية محضة . ولا يكتفى سوريو بأن يقول مع كل من دسوار وأوتيتس انه لا بد من تخليص الاستطيقا من شتى الأحكام التقديرية ، بل هو يقرر أيضا أن العلم الاستطيقى — إن صح هذا التعبير — « علم شيئى » chosiste. وهنا يجمع سوريو بين الفن وعلم الجمال ، فيقول إن الاستطيقا هى دراسة موضوعية تنصب على تلك الأشياء التى يستحدثها الفن حين يخلع « صورة » أو « ماهية » على المادة . ويعلق سوريو أهمية كبرى على مفهوم « الشىء » ،

(2) F. Feldman : " L'Esthétique Française Contemporaine " Paris, Alcan, 1936, pp. 18—19.

فيقرر أن الخاصية المميزة للفن هى أنه نشاط إبداعى ينزع أولا وقبل كل شىء نحو خلق « أشياء » . وهو يضيف إلى ذلك أن مفهوم « الشىء » متضمن بالضرورة فى عمل الفنان ، ولكن لا بصورة شعورية نظرية فلسفية ، بل على هيئة إحساس بالأشياء . وما دام « الإدراك الحسى » إنما يعنى إدراك أشياء ، فإن فكرة « الشىء » لا تنفصل بالضرورة عن الإدراك الحسى . ولو أننا حللنا مفهوم « الشىء » لتبين لنا أن ثمة عنصرين أساسيين يدخلان فى تركيبه : ألا وهما العنصر الصورى formel الذى يمثل مجموع تحديدات « المدرك » من حيث هو كذلك ، أو الماهية الحسية كما هى متحققة فى الإدراك الحسى ، والعنصر المادى matériel الذى يمثل مجموع الضرورات المنظمة لواقعة تحقق المدرك . وهذه التفرقة التى يقيمها سوريو بين « الصورة والمادة » تفرقة باطنة فى صميم التجربة ، فلا شأن لها بتلك التفرقة الميتافيزيقية المثالية التى أقامها كانت فى فلسفته النقدية حينما جعل الصور أولية سابقة على التجربة .

ولا يفصل سوريو بين « الصورة » و « المادة » ، بل هو يقرر أن « الصورة » كيفية qualité باطنة فى الشىء نفسه ، بحيث يصح أن يقال إن « الصورة » هى « الشىء » نفسه من حيث هو موضوع ، لا من حيث هو امتداد محض . وتبعاً لذلك فإن عالم الجمال يجهل الصورة الفارغة ، كما أنه لا يعترف بالمادة الخالصة ، بل هو يقرر دائماً أن المادة لا تنفصل عن الصورة ، وأن العالم يتصف بالملاء والنظام . وليست « الصور » علامات أو رموزا ، بل هى وقائع مليئة ذات حياة مستقلة . والمضمون الأساسى للصورة هو « مضمون صورى » ، بمعنى أن الصورة ليست مجرد رداء خارجى أو ثوب عرضى يتلبس بموضوع غريب عنه ، بل هى بمثابة « شكل » جوهرى يتخذه الشىء ، وهذا الشكل نفسه هو الذى يحدد طبيعة ذلك الشىء أو ماهيته . وليست مهمة علم الجمال سوى دراسة « عالم الصور » ، أعنى تلك الوقائع الموضوعية التى تنكشف للفنان حين يدرك العالم الحسى ، أو حين يخلق بعض الأشياء . ولئن كان فى استطاعة الفنان أن يركب الصور ، دون أن يكون على علم واضح بقوانينها ، كما أن الإنسان البدائى قد استطاع أن يشعل النار دون

أن يكون على علم بطبيعتها ، إلا أن مهمة عالم الجمال — على وجه التحديد — إنما تنحصر فى تحويل تلك المعرفة التجريبية التى يملكها الفنان المبدع إلى علم موضوعى أو معرفة نظرية . وقد يبقى العلم بالصور لا شعوريا لدى الفنان خلال مرحلة الإبداع ، ولكن سرعان ما يجىء العالم الاستطيقى فينقل المعرفة الباطنة فى صميم النشاط الفنى إلى دائرة الوعى أو الشعور . وإذن فإن الاستطيقا هى من الفن بمثابة العلم النظرى من العلم التطبيقى المقابل له ، مثلها فى ذلك كمثل علم وظائف الأعضاء من الطب ، أو علوم الهندسة من المساحة . . . الخ . وكما أن الفسيولوجيا أو الهندسة لا تعد بمثابة قواعد معيارية تحدد صناعة الطبيب أو المساح ، فضلا عن أنها لا تهتم مطلقا بدراسة الشروط اللازمة لقيام كل منهما بمهنته ، ولا تعنى بتتبع تاريخ ممارسة كل منهما لتلك المهنة ، فإن عالم الجمال أيضا لا ينبغى أن ينصرف إلى تحديد القواعد المعيارية للصناعة الفنية ، أو إلى دراسة الشروط السيكولوجية أو النفسية للإبداع الفنى . . . الخ[1] .

حقا إن علم الجمال يعبر عن وجهة نظر الإنسان إلى العالم ، ولكن هذا لا يعنى أنه علم ذهنى noologique ، بل هو علم كونى (أو كسمولوجى) cosmologique . ومعنى هذا أن موضوع الاستطيقا — كسائر موضوعات العلوم الأخرى — هو الكون نفسه ، وإن كان لهذا العلم نطاق محدد فى داخل الكون ينصرف إلى دراسته ، ألا وهو نطاق الصور formes الذى لا تهتم العلوم الأخرى بدراسته . ولما كانت المعرفة النوعية الخاصة التى يتطلبها الفن هى معرفة صور الأشياء ، فإن علم الجمال إنما يتجه بدراسته نحو هذا العالم الحسى الذى يوجه الجهد الفنى . وإذا كان عمل الفنان مصبوغاً بصبغة خاصة هى تلك النظرة الصورية إلى الشىء فى جانبه الفردى الخاص ، فإن مهمة عالم الجمال هى دراسة الصور فى أنواعها الكلية . فالاستطيقا "هى معرفة عقلية منظمة بما فى الكون من مبادئ" صورية . وليس على عالم الجمال أن يحلل لنا

(١) زكريا إبراهيم : « مشكلة الفن » ، القاهرة ، مكتبة مصر ، ١٩٥٩ ، ص ٢٨ — ٢٩ .

شخصية الفنان ، أو أن يصف لنا أحوال نشاطه الخلاق ، بل تنحصر كل مهمته في وضع المعارف الخاصة المتضمنة في النشاط الفني تحت أجناس كلية . وإذن فإن غاية علم الجمال هي الوقوف على المقولات الأساسية أو المبادئ الصورية الجوهرية الثابتة التي تنتظم وفقا لها شتى المظاهر الجمالية لهذا الكون المنظم الذي نعيش في كنفه[1] cosmos .

تلك هي الخطوط العامة لمذهب سوريو في علم الجمال بوصفه «علم الصور» . وليس من شك عندنا في أن هذا المفكر الممتاز قد نجح إلى حد كبير في استبعاد مفهوم « القيمة » من تعريفه لعلم الجمال ، فضلا عن أنه قد أدخل لأول مرة في مضمار الدراسات الجمالية مفهوم « الشيء » ، فأفسح الطريق أمام علماء الجمال لحل بعض المشكلات التقليدية في الفن ، ومن بينها على وجه الخصوص مشكلة العلاقة بين الصورة والمادة . ولكننا نميل إلى الظن بأن سوريو لم يوفق إلى الحل الصحيح لمشكلة موضوعية الاستطيقا ، فإنه قد أقام نظريته الجمالية بأسرها على أساس فلسفي واضح ، فبقي في مذهبه اتجاه أفلاطوني صريح تجلى بصفة خاصة في نزعته الواقعية القائلة بأن الماهيات أشياء . ولسنا نفهم كيف يمكن أن تصبح الاستطيقا علما بمعنى الكلمة ، إذا كانت المفاهيم الأساسية التي تقوم عليها ( كمفهوم الصورة أو مفهوم الشيء ) مفاهيم فلسفية صرفة . وحتى حين يحدثنا سوريو عن الفنان بوصفه مبدع أشياء ، فإننا نجده يقرر أن روح الفنان هي الوسيط بين المادة والصورة ، إذ لابد للواحدة منهما أن تعبر فوق قنطرة الروح حتى تلتقي بالأخرى . ولا ريب أن مثل هذه الأحكام الميتافيزيقية التي تقسم الوجود إلى عالمين : عالم المادة ، وعالم الصورة ، لكي تجعل من « الروح » همزة الوصل أو حلقة الاتصال بينهما ، إنما هي في صميمها نظرة ذاتية هيهات أن يقبلها العلم . فنحن هنا بإزاء فلسفة جمالية تحاول جاهدة أن تجعل من الظاهرة الجمالية واقعة موضوعية ، ولكنها تنتهي في خاتمة

---

(1) E. Souriau : "L' Avenir de l'Esthétique", Alcan, 1929, pp. 157 — 177.

المطاف إلى الخلط بين الفلسفة والفن ، فتقدم لنا مذهبا ميتافيزيقيا فى البناء الاستطيقى للوجود .

أما المحاولة الكبرى فى مجال الدراسات الجمالية من أجل جعل الاستطيقا علما موضوعيا ، فهى تلك التى قام بها العلامة ريمون بايير Raymond Bayer ( ١٨٩٨ — ١٩٥٩ ) . وقد فطن بايير إلى الصعوبات الكثيرة التى قد تحول دون قيام علم موضوعى للجمال ، فقال إن الاستطيقا هى أولا « علم الكيف » science de la qualié فى حين أن العلوم جميعاً كمية ، ثم هى ثانية مشوبة بعامل ذاتى subjectif فى حين أن العلوم جميعا موضوعية ، وهى أخيراً ذات طابع « فردى » أو « جزئى » أو « خاص » singulier ، فى حين أن كل علم هو بالضرورة علم بالكلى أو العام le général . ولكن هذه الصعوبات جميعاً لا تلبث أن تزول إذا عرفنا كيف ندرس « الموضوع الجمالى » بالمنهج الملائم لطبيعة هذا الموضوع النوعى الخاص . وإذا كانت الدراسات الجمالية قد لقيت فشلا ذريعا حتى الآن ، فذلك لأن الباحثين قد انتهجوا فى دراسة « الموضوع الجمالى » مناهج غير مكافئة له ، فاتبعوا على التعاقب : المنهج الميتافيزيقى ، فالمنهج السيكو — فيزيقى ، فالمنهج السيكولوجى ، ثم المنهج الاجتماعى ، دون أن يفطنوا إلى أنه لا بد من أن يصبح لهذا العلم منهج نوعى مستقل خاص تراعى فيه طبيعة « الموضوع الجمالى » نفسه . وهنا يقرر بايير أنه من الضرورى للمنهج الاستطيقى أن يستند إلى « واقعية إجرائية » réalisme opératoire لا تهتم إلا بمظاهر الفن ، ومبدأ تأثيراته ، ونتيجة اجراءاته . فالمنهج الجمالى لا بد من أن يجىء مكافئا لموضوعه ، والجميل شىء واقعى قد أخذ مكانه تحت الشمس ، أو هو ظاهرة عيانية قد تسجلت فى عالم الواقع . وتبعاً لذلك فإن بايير لا يسلم بأية استطيقا ذهنية mentale بل هو يريد لعلم الجمال أن يصبح علما قائما على الملاحظة . ولما كان كل شىء مسجلا فى « العمل الفنى » من حيث هو موضوع جمالى ، فليس ما يدعو عالم الجمال إلى أن يتخطى التحليل الدقيق الصارم للعمليات opérations والآثار traces ، خصوصا وأن كل ما ليس بمسجل إنما هو عديم الأهمية بالنسبة إلى الفن .

والواقع أن « العمل الفنى » — فيما يقول باير — إنما هو « الموضوع الجمالى» الذى لابد للعالم الاستطيقى من أن يدرسه بوصفه شيئاً محسوساً واضحاً. وهنا لا يعتد إلا بما يترك أثراً ، فلا يعد أى تعليق فنى استطيقيا اللهم إلا إذا كان فى وسعنا أن نلمس من ورائه عملية واقعية من عمليات الفنان . ومعنى هذا أن الفكرة التى لا تترك أثرا trace ليست موجودة على الإطلاق ، إذ أن من شأن كل حركة يقوم بها الفنان أن تتسجل على شكل « تأثير حسى » effet sensible وحسبنا أن ننظر إلى أى عمل فنى ، لكى نتحقق من أنه لابد من أن نجد فيه أثرا ساكنا لحركة قد قطعت أو نشاط قد حقق ، وهذا « الأثر » هو المظهر الجمالى الأوحد الذى لا بد لعالم الاستطيقا من أن يعمل له ألف حساب . ولنضرب لذلك مثلا فنقول : إن فى فن التصوير مسارا سحريا آنيا نلمحه لدى كبار الرسامين ، حيث نشهد انتقالا عجيباً يتم كالسحر ، من الموضوع إلى العين ، ثم من العين إلى القلم ! ولا يمكن أن يكون ثمة « فن » اللهم إلا حين تكون اليد قد تحركت ، سواء أكان ذلك لكى تخط كلمات ، أم لكى تحدث إيقاعات ، أم لكى تحقق بعض اللمسات ، أم لكى تمزج بعض الألوان .. الخ . وفى كل هذه الحالات لابد لليد من أن تُخَلِّف « أثرا » ، بحيث أن الموضوع الجمالى ليبدو لنا بمثابة ثمرة لفاعلية ، أو نتيجة لعملية ، أو أثر لنشاط ما . وهنا يكون المهم هو « الأثر المسجل » أو « العمل المحقق » أو « الموضوع الجمالى » الذى ظهر إلى عالم الوجود [1] .

وحينما يمضى قوس الفن السحرى من الاحساس إلى اليد ، فهنالك لابد للجميل من أن يتسجل على شكل « ناتج » un produit يكون مظهرا للانتصار اليدوى أو النجاح الصناعى . ومهما أمعن دعاة الصوفية والسلبية والتعمية فى الحديث عن الحدس والإشراق والمشاهدة ، فإن الموضوع الجمالى لابد من أن يتحقق على شكل أثر فنى ، لأن « الجميل » لا يوجد إلا متحققا réalisé . وحينما

(1) Raymond Bayer : " Essais sur la Méthode en Esthétique" Paris, Flammarion, 1953, pp. 141 — 142.

يقول باير : إنه « ليس فى الفن نرجسية » ، فانه يعنى بذلك أن الفنان لا يعرف التأمل السلبى ، وأن إحساس الفن لا يعرف الإعياء ، وأن نظرة الفن هيهات أن تكل . وعبثا يحاول بعض الفلاسفة أن يخلطوا بين الفن والتأمل الفلسفى فإن سحر العمل الفنى الذى هو فى صميمه ضربة قاضية على العدم لابد من أن يجىء فيكذّب دعوى مثل هذه الاستطيقا السلبية الخالصة . وإذا كان قد راق للبعض أن يمزج الفن بالفلسفة ، فإن باير يقرر أن الفن ليس بفلسفة ، أو ربما كان الأدنى إلى الصواب أن يقال : « إنه لو كان للفن مذهب فلسفى ، لما كان شيئا آخر سوى « فلسفة النجاح » . وهكذا نرى أن ما يفسر الفن إنما هو تلك « الواقعية الفعالة » التى توجه سائر الأعمال الفنية . وحسبنا أن نلقى نظرة على أى عمل فنى متحقق ، لكى نتبين بوضوح كيف أنه ينطوى فى صميمه على دحض قاطع للمثالية . فليس « الجميل » مثالا يحلق فى سماء المجردات ، بل هو شىء محسوس هيهات أن يوجد قبل تلك العمليات الفنية التى يتحقق عن طريقها . ومعنى هذا بعبارة أخرى أن « الجميل » إنما يكمن فى صميم تلك العمليات التى يقوم بها الفنان حينما يعمل على تحقيقه . وليس فى وسع عالم الجمال أن يقول شيئا عن العمل الفنى ، شيئا موضوعيا يمس الواقعة الاستطيقية الماثلة أمامه ، اللهم الا فى اللحظة التى يلمس فيها عملية من عمليات الفنان أو حركة من حركاته أثناء الفعل . وأما فيما يعدو تلك الملاحظة الدقيقة الصارمة ، فليس على عالم الجمال سوى أن يلزم الصمت ، ما دام كل ما هو غير مرئى إنما يدخل فى مجال « الابتكار المحض » . وبينما تحلق « الاستطيقا الذهنية » فى عالم الخيال . فتترك لنفسها العنان وتسترسل فى الحديث عن الإلهام العميق والابتكار الخالص والعيان المباشر ، ترفض « الاستطيقا العلمية » أن تضرب فى أعماق اليم بدون مرساة ، وتأبى أن تسترسل فى هذا الحديث الشعرى الذى لا طائل تحته ولا غناء فيه . وهكذا يحبس عالم الجمال نفسه فى « العمل الفنى » الذى يدرسه ، فيبقى معه جنبا إلى جنب ، ويظل بازائه وجها لوجه ، وينسى أمام الموضوع الجمالى الذى يريد أن يلبسه عالمه الخاص الملىء بالهواجس والخواطر والأفكار ! . .

أما إذا اعترض البعض على هذا المنهج بحجة أنه يفضى فى نهاية المطاف إلى القضاء على استطيقا العاطفة أو الوجدان، فإن باير يرد عليهم بقوله : إننا نجانب الصواب حتما لو توهمنا أن « فهم » الموضوع الجمالى، أو إدراك العمل الفنى فى نصاعة عقلية ووضوح بصيرة ، لا ينطوى قط على أى شعور أو إحساس أو وجدان . والواقع أن موقف عالم الجمال من موضوعه لهو أشبه ما يكون بموقف العاشق من معشوقته ، فهو يعرف عنها كل شىء : هذا التناسب الخاص فى قسمات وجهها ، وتلك الانحناءة الصغيرة فى ذقنها ، وذلك الخال الموجود على خدها ، وتلك الندبة التائهة فى سحر جيدها . . الخ . وهكذا يقف عالم الجمال أمام موضوعه وجها لوجه : يتأمله ، ويدرسه ، ويسائله ، ويستطلعه، ويستمتع بحضرته ، ويستشعر فى القرب منه دواراً ناصعا vertige lucide هو الوضوح بعينه ! فليس من شأن عالم الجمال أن يستعيض عن « العمل الفنى » بأطيافه أو أشباحه أو خيالاته ، بل لا بد له من أن يستبقيه هو وحده ، لكى يراه وجها لوجه . وإذا كان ريمون باير قد حمل بشدة على كل « استطيقا ذهنية » ، فذلك لأنه قد وجد فيها ملاحة بدون قارب ولا شراع ، وكأن عالم الفن محيط مظلم لا قرار له ولا قاع ! وأما إذا عرفنا أن ثمة قرارا يمكن أن نلمسه ، فهنالك لا بد لعلم الجمال من أن يستحيل إلى دراسة موضوعية تقوم على الإلمام بتفاصيل العمل الفنى ، والوقوف على طبيعته من خلال فرديته ، وسبر غوره بالاهتداء إلى دقائق شخصيته .

وليس من شك فى أنه حينما يحسن المرء النظر ، فان كل شىء لا بد من أن يبدو له بمثابة « علامة » أو « أمارة » أو قرينة » Indice . وهنا يتحقق عالم الجمال من أن كل « عمل فنى » إنما هو حدث له ماضيه ومستقبله ، فيقوم باستقراء حقيق يعيد فيه تركيب هذا العمل ، لكى لا يلبث أن يتمكن أيضا من التكهن بمستقبل هذا العمل تكهنا علميا صحيحا . وحين يصبح فى وسع عالم الجمال أن يرى فى كل نقطة ، بل فى كل حركة ، حقيقة ذلك الموضوع وواقعيته بوصفه « شيئا » ، فهنالك قد يتوصل إلى معرفة النظام الجمالى

أو « النسق الاستطيقى » الذى يكمن من وراء شتى أحوال ذلك العمل الفنى . ومعنى هذا أن مهمة عالم الجمال إنما تنحصر فى مطاردة « الفكرة » واقتفاء أثرها ، ولكن بالانتقال من علامة إلى علامة ، والتدرج من أمارة إلى أمارة . وما دام الفن يقتضى بالضرورة أن تجىء الفكرة فتتسجل، أو تتمثل على شكل موضوع ثابت لا سبيل إلى محوه ، فلابد للعين من أن تتابع الآثار المسجلة ، بدلا من التحليق وراء الأفكار الضالة الشاردة ! والعين الخبيرة الفاحصة إنما هى تلك التى تستشف من خلال لغة « اليد » أفكار « الذهن » ، فتتدرب عن هذا الطريق على قراءة تلك اللغة النوعية الخاصة التى تنطق بها «تأثيرات» الموضوع الجمالى [1] .

حقا إن البعض قد يظن أنه ليس فى « الموضوع الجمالى » سوى ما تنسبه إليه العين ، وما يخلعه عليه الخيال ، وما تضفيه عليه الذات ، ولكن مهمة عالم الجمال — فيما يرى ريمون باير — أن يبين لنا كيف أن « الذات » ليست هى كل شىء فى « الحكم الجمالى » ، وكيف أن ثمة شيئا يظل خارجا عن الذات ألا وهو ما فى الموضوع الجمالى نفسه من توازن فى صميم « بنائه الاستطيقى » وهذا الشىء هو على وجه التحديد العامل الفيصل الذى يظل الحكم الجمالى مشروطا به دائما أبداً . وإذن فإن كل عمل فنى إنما يحمل فى ذاته نسقا خاصا من الضرورات ، تشع من خلالها كيفيته الجمالية الخاصة . وقد نتوهم أن ثمة قوى غريبة فى النفس ، أو مناطق مظلمة فى أعماق الذات ، هى التى تحدد الصبغة الجمالية الخاصة بشتى حالاتنا النفسية ، ولكن الحقيقة أن ما يحددها إنما هو « الشىء » المتأمل نفسه ، بوصفه حاويا فى صميم ذاتيته لقانونه الخاص الذى يتكفل بتفسير شتى مظاهره Aspects [2] .

إننا لا ننكر — بطبيعة الحال — أنه من الأهمية بمكان أن نصل إلى فهم

---

(1) R. Bayer : « Traité d' Esthétique », Paris, Colin, 1956, وانظر أيضا كتابنا « مشكلة الفن » الفصل الثامن ، ص ٢٦٨ — ٢٧١ :

(2) cf. R. Bayer : « Esthétique de la Grâce », Paris, Alcan, 1934, Vol. II. pp. 327—328 & pp. 437—441.

موقف الذات من الموضوع الجمالى ، وإدراك العوامل المؤثرة على أحكامها الجمالية ، ومعرفة مقومات متعتها الفنية الخاصة ، ولكن من المؤكد أن وقوفنا على طبيعة « البناء الاستطيقى » Structure Esthétique المكون لصميم الموضوع ، هو وحده الذى يعيننا على التوصل إلى فهم الحكم بوصفه نتيجة صادرة عنه متوقفة عليه . ومن هنا فقد لا نجانب الصواب إذا قلنا: إن كل حكم من أحكامنا الجزئية على الموضوع لا يخرج عن كونه نظرة خاصة إلى البناء الكلى للعمل الفنى . ومعنى هذا أن « الموضوع الجمالى » هو الصخرة الراسخة التى تجىء شتى أحكامنا الجمالية فترتطم بها ، كما لو كانت موجات متلاحقة يرسلها المحيط الهائج إلى الشط فترتطم بصخوره الناتئة . فالموضوع الجمالى هو الحد المشترك لسائر الأحكام الممكنة التى قد نصدرها بشأنه : لأنه لا بد لتفسيراتنا الجزئية وأحكامنا النسبية ونظراتنا الخاصةمن أن تنتظم حول العمل الفنى ،كما لو كانت طلقات متلاحقة تحاول أن تصيب الهدف ، فتضيق الخناق عليه ، دون أن تنجح تماما فى اختراقه والنفاذ إلى صميمه . ونحن فى العادة « متحيزون » فى أحكامنا الجمالية ، لمجرد أننا « جزئيون » لا نكاد نقوى على رؤية الموضوع الجمالى بتمامه . ولكن ما يعين إدراكنا ويتحكم فيه إنما هو « المدرك » نفسه . فليس الحكم سراً غامضا مغلفا بالأعاجيب ، وإنما هو مجرد « عيان » Vision نحاول فيه أن نلم بأطراف الموضوع . وإذا كانت أحكامنا كثيراً ما تجىء نسبية ، فذلك لأن عملية « التأمل » تضطرنا إلى إعادة تركيب العمل الفنى . هذا إلى أن ثمة عوامل أخرى كثيرة تجعل أحكامنا بالضرورة نسبية متغيرة ، لعل من أهمها اختلاف حظنا من التخصص ، وتنوع درجات الارهاف فى حواسنا ، وتعدد حالاتنا التاريخية والنفسية ، فضلا عن شتى عوامل التفضيل الشخصى ، وما اصطلحنا على تسميته باسم « قابلية النفاذ » Perméabilité فى المجال الاستطيقى .

وحسبنا أن نرجع إلى التجربة لكى نتحقق من أن للتربية والدربة أثراً واضحاً على قدرة الفرد الخاصة على إصدار أحكام جمالية ، بدليل أن الاحتكاك

الطويل بالأعمال الفنية لابد من أن يصقل ذوق الفرد ، ويربي إحساسه الجمالى ، ويرقق شعوره الفنى . وهكذا قد تعمل التربية الفنية عملها فى نفس الفرد ، فتجعله يدرك أن هناك « حكما جماليا » صادقا يمكن اعتباره بمثابة ترجمة نقدية حاسمة للموضوع ، وكأننا بازاء مرآة صادقة تعكس صورة العمل الفنى بكل دقة ووضوح وأمانة . وإذا كان الفن لايحيا إلا على التخصص ، بل إذا كان الفن ( بمعنى ما من المعانى ) هو عالم المتخصص ، فليس بدعا أن تكون مهمة التربية الفنية بصفة خاصة ( والثقافة الجمالية بصفة عامة ) هى العمل على تعويدنا كيف نرى « العمل الفنى » . ولنضرب لذلك مثلا فنقول : هب أننا استمعنا إلى سيمفونية فى إحدى صالات العزف الموسيقى ؛ فمن منا سيكون أقدر على تذوق مثل هذا العمل الفنى ؟ أهو الرجل العامى الذى لا عهد له بسماع هذا النوع من التأليف الموسيقى ، أم هو الرجل المتخصص الذى تزود بثقافة موسيقية واسعة ؟ أفلا يصح إذن أن نقول مع باير إن « العمل الفنى » هو هذا الذى ننحو إليه ونتجه نحوه حينما نمضى لسماع السيمفونية مرة بعد أخرى ، أو حينما نعكف على قراءة الأوديسة مرة بعد أخرى ؟ وماذا عسى أن تكون جدوى هذا العود المستمر إلى « العمل الفنى » ، إن لم نكن نشعر بأن ثمة جوانب أخرى جديدة منه تنكشف لنا كل مرة ، وكأننا ندرك أن علينا أن نكون نظرة مشروعة عن سائر الشروط التكنيكية والإبداعية التى أحاطت بنشأته ؟[1] .

حقا لقد وقع فى ظن البعض أن الحكم الجمالى هو مجرد تقدير تعسفى صرف أو تقويم اعتباطى محض ، ولكن عالم الجمال يعلم حق العلم أن هذا الحكم إنما هو حكم موضوعى يخضع لعلة شرعية ألا وهى العمل الفنى نفسه . وحينما نتتبع قصة العمل الفنى محاولين الإلمام بكل تفاصيلها ، والوقوف على شتى أطرافها ، فهنالك قد يصبح فى وسعنا أن نتوصل إلى ذلك « الحكم المطابق jugement conforme » أو الحكم الصحيح الذى يصدق على الموضوع بتمامه .

---

(1) R. Bayer : « Essais sur la Méthode en Esthétique », pp. 190 — 191.

وهكذا يقرر باير أن من شأن « الموضوع الجمالى » أن يوجِّه هو نفسه كل من يتصدى للحكم عليه ، بشرط أن يكون رائده العودة إلى الموضوع من أجل تصحيح حكمه عليه . ويمضى هذا العالم الجمالى فى تأكيد عنصر الموضوعية فى الحكم الاستطيقى فيقول بصريح العبارة : « إن حكمى لا يحكم على العمل الفنى بقدر مايحكم علىَّ أنا ذاتى[1] » يعنى بذلك أن أحكامنا الجمالية إنما تكشف عما فى أنظارنا من هوى وتعسف وتحزب وتعصب وقصر نظر وسوء فهم . . الخ . ولكننا حينما ننجح فى أن نلم بجوانب الموضوع الجمالى ككل ، أو حينما نكون قد تخلصنا من كل ما فى نظراتنا الجزئية الخاصة من تعسف وتهور واندفاع ، فهنالك قد يصبح فى وسعنا أن نكوِّن عن الموضوع حكما جمالياً صحيحاً يجىء مطابقاً له بحق . وهكذا يخلص باير إلى القول بأن فهمنا للعمل الفنى إنما يتوقف على مدى قدرتنا على قهر جزئيتنا وقمع ذاتيتنا ، من أجل الإنصات إلى حديث « الموضوع الجمالى » والحكم عليه من وجهة نظره هو ، لا من وجهة نظرنا نحن ! ولعل هذا ما عناه أحد تلاميذ باير الممتازين ( ألا وهو ميكل دوفرن ) حينما كتب يقول : « إن اتصاف المرء بالذوق إنما يعنى أنه قد استطاع أن يتخلص من شتى الأذواق ، أعنى أنه قد استطاع أن يحيل الجزئى إلى كلى[2] » . ومعنى هذا أن الذوق «Le Goût» هو تخلص من العناصر الجزئية والعوامل الخاصة ، من أجل التسامى نحو ذلك المستوى الجمالى الذى يستطيع المرء عنده أن يدرك العنصر الكلى فيما هو بشرى .

ولو أننا نظرنا الآن إلى المحاولة الجادة التى قام بها ريمون باير من أجل إقامة علم الجمال على أسس علمية موضوعية ، لألفينا أن هذا المفكر الممتاز قد شاء أن يمضى فى تحليله العلمى إلى قلب الموضوع الجمالى ، لكى يكشف لنا عما فيه من ضروب توازن تتكفل بتفسير شتى مقولاته ، ما دام الموضوع

---

(1) Ibid., p. 191.

( وانظر أيضا « مشكلة الفن » للكاتب ، مصر ، ١٩٥٩ ، ص ٢٦٧ ) .

(2) M.Dufrenne : «Phénoménologie de l'Expérience Esthétique», Paris, P. U. F., 1953, vol. I., p. 100.

قانونا لنفسه . ومن هنا فقد ضرب بايير صفحا عن « الذات » التى تترجم عن نفسها من خلال الموضوع ، مقتصراً على النظر إلى عالم العمل الفنى بوصفه وحده « الظاهرة الجمالية » التى يمكن وصفها وتحليلها ونقدها . وكما أننا نتعرف على الإنسان من خلال أفعاله وحركاته ، لا من خلال نياته ومقاصده ، فنحن كذلك نتعرف على الظاهرة الجمالية من خلال مظاهرها وآثارها ، لا من خلال هواجس صاحبها وعواطفه . وتبعاً لذلك فقد حرص بايير على دراسة الجانب الكونى ( أو الكسمولوجى ) من المقولات الجمالية ، بينما أغفل تماماً كل مظهر وجودى لهذه المقولات . وهكذا ظن بايير أنه يصف لنا « عالم العمل الفنى » ، فى حين أن كل ما قدمه لنا لم يكد يتجاوز تحديد بنائه الموضوعى فقط . ولسنا نزعم أن لا أهمية لمثل هذه الدراسة الجمالية التى تكشف لنا عن البناء الموضوعى للعمل الفنى، بل كل ما نود أن نقرره هو أن هذه الدراسة النقدية التى تنصب على بناء الموضوع الجمالى لا توصلنا إلى فهم طبيعة « الخبرة الجمالية » بوصفها تجربة مباشرة يعيشها الوجدان . ومن هنا فإننا نميل إلى التمييز بين « المقولات البنائيـــة » catégories structurales و « المقـولات الوجدانية » catégories affectives لأن الأولى منها باطنة تمـاما فى صميم الموضوع ، فى حين أن الثانية تشير إلى كيفيات أولية تفترض مشاركة خاصة من جانب الذات . ومعنى هذا أن قراءة التعبير الفنى تستلزم من جانب الذات نوعاً من المعرفة الخاصة التى تسمح لها بالتعرف على حقيقة ما تستشعره . ولولا هذه الحصيلة الأولية السابقة ، لبقى العمل الفنى مجرد موضوع خارجى ، ولبقيت الذات كالغريب الذى يضرب فى أرض مجهولة دون أن يلقى أى توجيه !(١) .

والواقع أن « الموضوع » موجود من أجل « الذات » : فليس فى وسعنا أن نحصر العمل الفنى فى أبعاد « الموضوعية البحتة » التى تجعل منه موضوعاً غفلا لا يخص أحدا ولا يوجد من أجل أحد ! وحسبنا أن نفهم طبيعة

(1) cf. M. Dufrenne : « Phénoménologie de l'Expérience Esthétique », t. II., P. U. F., 1953 pp. 554—545.

الإدراك الجمالى على حقيقتها ، لـكى ندرك أن فى الموضوع الجمالى شيئاً لا يمكن أن يعرف إلا بنوع من التعاطف أو المشاركة الوجدانية ، أعنى حينما تجىء الذات فتنفتح له وتقبل عليه . وإذا كان للموضوع الجمالى شحناته الوجدانية ودلالاته التعبيرية ، فإننا لا نستطيع أن نجعل منه مجرد موضوع شيئى نصفه من الخارج ونقتصر على تحليل مقولاته البنائية ، بل لا بد لنا من أن نعده « ذاتا » أو « شبه ذات » quasi-sujet ، فنحاول النفاذ إلى كيفياته الوجدانية والوقوف على كيانه الروحى . حقا إن أنصار الموضوعية البحتة قد يأخذون علينا هذا الاهتمام الفلسفى بفهم الموضوع الجمالى بدلا من الاقتصار على تفسيره ، ولـكن طبيعة هذا الموضوع الجمالى نفسها هى التى تضطرنا إلى العمل على « فهمه » بوصفه ظاهرة بشرية ، بدلا من التوقف عند تحليله بوصفه واقعة مادية بحتة .

والحق أن ريمون بايير حينما يدعونا إلى التوقف عند « الموضوع » لدراسة بنائه الجمالى ، فإنه إنما يريدنا على أن نفصل العمل الفنى عن ذواتنا ، لـكى نخضعه لامتحان نقدى أو لفحص تحليلى : وهكذا يدرس عالم الجمال العمل الفنى ، لـكى يرى على أى نحو قد صنع ، أو لـكى يحاول العمـــل على اكتشاف أسرار صناعته . ولا شك أن مثل هذه الدراسة لا تنصب على العمل الفنى من حيث هو « موضوع جمالى » ، بل من حيث هو « شىء مصنوع » علينا أن نحاول إعادة تركيبه أو تعقب خطوات صنعه . وإذن فإن الباحث هنا إنما ينفصل — بمعنى ما من المعانى — عن العمل الفنى نفسه ، لـكى يستعيض عن إدراك الكل ensemble بضرب من الإدراك التحليلى . ونحن لا ننكر بطبيعة الحال أهمية مثل هذه الدراسة النقدية ، ولـكنا نميل إلى الظن بأن المهم فى علم الجمال ليس هو تحليل العمل الفنى أو تجزئته أو نقده أو الكشف عن طبيعـة بنائه ، بل المهم هو النفاذ إلى صميم تعبيره الباطنى ، وإدراك ما فيه من عمق profondeur. ولئن كان البعض ما زال يصر على تشبيه العمل الفنى بالموضوع أو الشىء ، وكأن فى وسعنا أن ندور حوله ونحيط به من جميع الجهات كما ندور حول الشىء

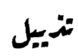
ونضيق عليه الخناق ، إلا أن عمق العمل الفنى ليحول بيننا وبين استيعابه بأكمله منذ اللحظة الأولى ، لأن مثله كمثل الوعى الذى لا سبيل لنا إلى بلوغ قراره . ومن هنا فقد ذهب بعض علماء الجمال إلى أن من طبيعة العمل الفنى أنه يضطرنا إلى أن نغير ما بأنفسنا حتى نستطيع أن ندركه : إذ أنه يدعونا إلى أن « نعمق » ذواتنا حتى نفهم ما ينطوى عليه من عمق .

وربما كان من بعض عيوب النزعة الموضوعية المتطرفة فى علم الجمال أنها تجعل من « الموضوع الجمالى » آمراً مطلقا يفرض كل شروطه على الذات المدركة ، ما دام هو الذى يوجه الحكم الجمالى وهو الذى يصحح من اتجاهه . ولعل هذا ما عناه بايير حينما قال : « إن الحكم ليس سرا ، بل هو مجرد عيان أو رؤية vision » . ولكن أصحاب هذا الاتجاه يتناسون أن الذات لا تقف فى الإدراك الجمالى موقفاً سلبياً محضاً ، بل هى تواجه الموضوع الجمالى بمجموع خبراتها الفنية السابقة ، أو بما لديها من حصيلة جمالية متجمعة . فليس من الممكن أن يصبح الموضوع الجمالى فى متناولى تماما ، اللهم إلا إذا عملت على مواجهته بكل ما لدىّ من خبرات فنية وتراث جمالى سابق . وأنا حين أتأمل العمل الفنى تأملا حقيقياً ، فإن ماضىّ لا بد من أن يكون باطناً فى حاضرى ، حتى يتسنى لى أن أدركه بكل ما فيه من عمق . ولهذا فإن المرء لا يستطيع أن يكون « حاضرا » حضوراً حقيقياً أمام عالم شكسبير أو بلزاك ، اللهم إلا إذا كان قد « عاش » بالفعل ، أعنى إذا كان قد عانى فى الحياة من الخبرات ما يسمح له بفهم تجربة شكسبير أو تجربة بلزاك . حقاً إن التأمل الفنى لا يضطرنى إلى الاسترسال فى أحلامى أو الانقياد لهواجسى من أجل فهم « الموضوع الجمالى » الماثل أمامى ، ولكنه يضطرنى على الأقل إلى أن أقرأ تعبيراً جماليا هيهات أن يتكشف لى ما لم أكن مزوداً بقدرة فنية خاصة على الاستجابة للموضوعات الجمالية . « فليس العمل الفنى مجرد موضوع صلب منظم متباعد distant ، بل هو أيضاً موضوع مؤثر متودد مفعم بشحنات وجدانية » . ولو أننى اقتصرت على النظر إليه بوصفه حقيقة موضوعية

جامدة ، لفاتنى إدراك تعبيره الفنى بوصفه حقيقة ذاتية حية . . ومن هنا فقد لا نجانب الصواب إذا قلنا إن موضوعية العمل الفنى هى موضوعية « تعبير إنسانى » يخاطبنا بلغة حدسية مباشرة . وليست « حقيقة » العمل الفنى سوى كونه أداة فعالة تقتادنا إلى الواقع عن طريق بعض المقولات الوجدانية : **catégories affectives.**

* * *

. . . وهكذا نخلص إلى القول بأن علم الجمال إنما هو تلك الدراسة الوصفية التى تنصب على « العمل الفنى » بوصفه ظاهرة بشرية . فليس الموضوع الجمالى نقطة انطلاق نشرع عندها فى تحصيل معرفة موضوعية عن الواقع ، وإنما هو بالأحرى نقطة انطلاق « عملية وجدانية » نقرأ فيها تعبيراً إنسانيا عن الواقع . وليس « التعبير » سوى الدعامة الحقيقية التى يرتكز عليها كل « وصال » يمكن أن يتحقق بين الذوات البشرية .


تذییل

# فلسفة الفن

## فى الفكر العربى المعاصر

قد يكون من الحديث المعاد أن نقول إن التفكير الفلسفى حليف الحرية والأصالة والرغبة فى التجديد ، فليس من الغرابة فى شىء أن تنتكس الفلسفة فى عصور الاحتلال والسيطرة الأجنبية والعبودية الفكرية . وقد قامت محاولات كثيرة ، فى مطلع القرن العشرين ، لإقامة فلسفة عربية ؛ ولكنها كانت تبوء دائما بالفشل ، لعجز أصحابها عن فهم دور الفيلسوف بوصفه ذلك المفكر الحر الذى يريد أن يتحقق من كل شىء بنفسه ، دون أن يركن إلى أية سلطة ، أو أن يطمئن إلى أى رأى سابق . ثم كانت ثورة ١٩١٩ عندنا فى مصر ، فارتفعت تلك اليد التى كانت تقود زمامنا ، وشرع المفكر المصرى يفهم أنه قد أصبح لزاما عليه أن يفكر لنفسه وبنفسه . وليس فى استطاعتنا بطبيعة الحال أن نؤرخ لحركة النهضة الفكرية عندنا فى الفترة التالية لتلك الثورة ، وإنما حسبنا أن نقول إن بوادر التفكير الفلسفى قد ظهرت فى كتابات أدبائنا المصريين حينما راحوا يدعون إلى « الحرية الفكرية » ، وإلى التزام « المنهج العقلى الصرف » ، كما فعل كل من المرحوم الأستاذ عباس محمود العقاد والدكتور طه حسين ( على سبيل المثال ، لا الحصر ) . ولم تلبث هذه الدعوة إلى الحرية أن وجدت فى مجال « فلسفة الفن » مرتعاً خصيباً لها ، فكان أول مظهر من مظاهر نمو الوعى الفلسفى عندنا هو اهتمام أدبائنا بتحليل « الخبرة الجمالية » ، وتعميق « رسالة الأديب » ، والبحث فى فلسفة القيم بصفة عامة . ولم يجانب الفيلسوف الإيطالى كروتشه الصواب حينما قال إن الفن هو أبسط صورة من صور المعرفة البشرية ، لأنه بمجرد ما يتفلسف الإنسان ، فإنه سرعان ما يتجه نحو القيمة الجمالية محاولا الكشف عن مدلولها ، وكأن « فلسفة الفن » هى المدخل الضرورى إلى كل فلسفة .

وربما كان عباس محمود العقاد فى الطليعة بين أدبائنا المعاصرين الذين اهتموا بفلسفة الفن وعلم الجمال ، فإننا نراه يروى لنا أن اهتمامه بهذا الموضوع قد بدأ منذ مطلع هـذا القرن ، حينما توجه إلى إحدى المكتبات بالقاهرة ، ليسأل عن كتاب باللغة العربية فى فلسفة الجمال . وكان العقاد قد قرأ بطريق الصدفة كتاب الأديب الانجليزى إدموند بيرك عن « الجليل والجميل » ، فخطر له أن مثل هذا البحث لا بد من أن يكون مطروقا باللغة العربية ، ولكنه لم يلبث أن تحقق من أن أحداً لم يتناول هذا الموضوع فى كتاب عربى مستقل ، فكان عليه أن يلتمس أصول نظريته الجمالية فى كتب الأجانب ، خصوصاً ما كان مؤلفاً منها باللغة الإنجليزية . ولكن قراءات العقاد لم تتوقف عند الأدب الإنجليزى ، فقد قرأ أيضاً لبول فاليرى ، ورومان رولان ، وأندريه جيد ، وبيرجسون ، وليوباردى ، وجيته ، وشيلر ، وغيرهم من رجالات الثقافة الأوربية ، كما اطلع على الكثير من الكتب المؤلفة والمترجمة فى فلسفة الفن وعلم الجمال والنقد الأدبى الخ .

**عباس محمود العقاد**

ليس من قبيل الصدفة أن تكون أول فلسفة جمالية ظهرت عندنا هى فلسفة العقاد ، التى جعلت من الجمال والحرية شيئاً واحدا : فإن الفكر العربى الذى تحرر لم يلبث أن وجد فى « الفنون الجميلة التى تشبع فينا حاسة الحرية ، وتتخطى بنا حدود الضرورة والحاجة ، أول مظهر من مظاهر ذلك « الفكر الحر الذى لا ترين عليه الجهالة ، ولا تغله الخرافات ، ولا يصده عن أن يصل إلى وجهته صاد من العجز والوناء » . والواقع أن اهتمام العقاد بفلسفة الجمال لم يكن فى صميمه سوى مجرد مظهر لتبرمه بعصر الجمود ، ونزوعه نحو إسراع الخطى إلى عصر الطلاقة والتجديد . وقد ارتفعت صيحات كثيرة فى عهد العقاد ( ولا زالت تتردد أحياناً فى أيامنا هذه ) معلنة أننا فى عصر العلم فلا حاجة بنا إلى الأدب ، وأننا فى عصر النار والحديد فلم يعد ثمة مبرر لبقاء الفن والجمال ، وأننا فى عصر الحقيقة فلا موجب للالتجاء إلى الخيال . وكان

رد العقاد على هـذه الدعوات أن العصر الذى يحصر الحياة فى نطاق واحد هو أخبث العصور وأسخفها ، لأنه عصر ضيق الأفق يحصر الحياة فى نطاق محدود . « ولم يغلبنا الغرب لأنه قال بالعلم دون الأدب ، أو بالمخترعات دون الأخيلة والخواطر النفسية ، ولكنه غلبنا لأنه وسع نطاق الحياة » . وهكذا كان دفاع العقاد عن الفن والأدب ، منذ البداية ، دفاع كاتب حر يؤمن بالطلاقة والتجديد ، ويجزع من كل مظهر من مظاهر الجمود وقد عبر العقاد عن هذا الإيمان بقوة وصراحة حينما كتب يقول : « وسعوا أفق الحياة ولا تضيقوه ، وأنتم على ثقة من صواب ما تعملون وجدوى ما تعملون . أما « خذوا هذا ودعوا ذلك » ، فهو كلام كسالى مهزولين لا يصلحون للعلم ولا للأدب » (من مقال بعنوان « الشعر والدبابات » ، نشر سنة ١٩٤٤ ) .

وليس الجديد فى فلسفة العقاد الجمالية هو توحيده بين الجمال والحرية — فقد سبقه إلى هذا التوحيد الفيلسوف الشاعر شيلر — وإنما الجديد أنه يوسع من معنى الحرية ، فلا يقتصر على فهمها بالمعنى الإرادى البشرى ، بل هو يضفيها أيضاً على بعض الأشياء الجمادية الماثلة فى الطبيعة . وبهذا المعنى تكون الحرية هى الانطلاق من القيود التى تعطل مجرى الحياة وتعوق عن الحركة . ولهذا يقول العقاد إن الماء الجارى أجمل من الماء الآسن ، كما أن الوردة الطبيعية أجمل من الوردة الصناعية ، وهلم جرا . ولا يقتصر العقاد على القول بأن الشىء لا يكون جميلا إلا بمقدار ما هو حر ، بل إننا لنراه يؤكد أن درجة حرية الشىء تتوقف على حظه من الجمال ، وأن مقياس الجمال فى مضمار الحياة العضوية إنما هو تلاؤم العضو مع وظيفته . ولعل هذا ما عبر عنه العقاد حينما كتب يقول : « إنه كلما كانت وظائف الحياة ظاهرة غير معتاقة فى حركتها ، كانت الأعضاء صحيحة حسنة الأداء ، وكان عمل الحياة بها سهلا ، وحريتها فيها أكمل . وكلما كان العضو سهلا لعمل الحياة ، كان مؤديا لغرضه ، موضوعاً فى موضعه ، وكان مبرأ من النقص والعيب ؛ فهو العضو الذى يجاوب مطالب الحياة ، ويحقق لها حريتها ، وهو العضو الجميل » ( من مقال

للعقاد بعنوان « الحرية والفنون الجميلة » ، نشر سنة ١٩٢٣ ) . وواضح من هذا النص أن العقاد يربط الفن بالحياة عبر وسيط هام هو « الحرية » : فإنه يرى أن الحرية غاية الحياة ، وأن الشيء لا يكون جميلا إلا بقدر ما يستجيب لهذه الغاية التى تنشدها الحياة . ومن هنا فإن العضو الجميل إنما هو ذلك العضو المنطلق الذى يستجيب لمطالب الحياة ، بحيث يؤدى وظيفته ، دون أن تعوق حركته أية قيود . والعقاد يضرب لنا مثلا فيقول إن الصوت الجميل إنما هو الصوت « السالك » الذى يصدر عن حنجرة صافية ليس مايعوقها عن الحركة والانطلاق . وليست « الرشاقة » سوى مجرد تعبير عن تلاؤم أعضاء الجسم مع وظائفها ، وتأديتها لهذه الوظائف فى سهولة وخفة ، وانطلاقها فى حركاتها دون بطء وتثاقل .

غير أننا نجد العقاد — فى مواضع أخرى — يربط الفن بالحياة على نحو آخر ، فيقرر أن الفن تعبير ، والتعبير تلحظ فيه « البواعث » قبل أن تلحظ « الغايات » . وقد نتساءل لماذا يصرخ المعذب المتألم ، فيكون الجواب أنه قد يصرخ فيدركه على الصراخ منقذ أو مساعد على التعذيب والإيلام ، ولكنه سواء ظفر بهذا أو ذاك إنما صرخ لباعث فى نفسه أو جسده ، ولم يصرخ لغاية يتوخاها من إسماع صوته . وقد يسمع صوته ، فيسعد أو يشقى باتجاهه إلى الآذان ، ولكن تحقق النفع أو تحقق الضرر هنا غير مقصود . ومعنى هذا أن « التعبير » فى رأى العقاد وظيفة لا حيلة لنا فيها ، لأنه مجرد أثر لحالة تقوم بالنفس ، فتدل عليها بما لديها من وسيلة ناطقة أو صامتة . وسؤال السائل : لماذا نعبر ؟ كسؤاله : لماذا نحس ؟ ولماذا نحيا ؟ « لأن الحياة مظهران لا ينفصلان : تأثير من الخارج إلى الداخل هو الحس ، ورد من الداخل إلى الخارج هو التعبير . والكلام فى غايته كالكلام فى غاية الحياة . وليس للحياة من غاية وراءها ، لأن وراءها الموت الذى تقف دونه الغايات » ( من مقال للعقاد بعنوان « أسئلة وأجوبة » ، نشر سنة ١٩٤٤ ) .

ولكن هل يكون كل « تعبير » فنا ؟ أو هل تكون كل استجابة لمطالب

الحياة « تعبيرا » ؟ هذا ما يرد عليه العقاد بقوله : « إذا بحثنا عن الأدب ، فلنبحث عن شيئين لا يعنينا بعدهما مزيد وإن وجد المزيد : أهناك باعث صحيح ؟ أهناك تعبير جميل ؟ فإن وجد الباعث والتعبير فقد أدى الأدب رسالته ، ويبقى على الدنيا أن تستفيد منها إن شاءت ، وهى تستفيد بمشيئتها وبغير مشيئتها من كل عمل يجرى على سنة الحياة » . ومحصل هذه الإجابة أن للتعبير الفنى مصدر لا خلاف عليه ، ألا وهو « البواعث » ؛ ولكن العقاد لا يقدم لنا مدلولا واضحا لكلمة « البواعث » ، كما أنه لا يضع بين أيدينا معياراً دقيقا للتمييز بين البواعث الصحيحة والبواعث الزائفة ، وإنما هو يقتصر على القول بأن « البواعث حق والغايات أوهام » ! وكذلك نراه يشير إلى « التعبير الجميل » ، دون أن يحدد فى هذا الموضوع مقومات الجمال فى كل تعبير فنى ، أو خصائص البواعث التى يمكن أن تكون مصدراً لتعبير جميل .

وإن العقاد ليساير أناتول فرانس فيقول معه إن الجمال الفنى سهل ، وإنه على قدر سهولته يكون نصيبه من الجمال . ولكننا بمجرد ما نحكم بأن أسهل الفنون هو أجملها ، فإن السؤال لابد من أن يثار : ما هو المقصود بالسهولة فى هذه الحال ؟ « فلو كان المقصود أن يكون سهلا على جميع الناس ، لخرج من الفنون العليا فن المتنبى وأبى العلاء وابن الرومى والبحترى وهومر وجيته وشيكسبير ، وارتقى إلى ذروة هذه الفنون كل نظام من سوقة الجماهير يطربهم بالأزجال والمواويل » . ولكن من المؤكد أن الفن ليس سهلا على جميع الناس ، بل هو سهل على أولئك الذين استعدوا بفطرتهم وتهذيبهم لفهم الجمال الرفيع فى آيات مبدعيه والمعبرين عنه من الشعراء والأدباء والفنانين . وكثيراً ما يقال إن « الفن عام » ، بمعنى أنه تراث عالمى ، أو تراث إنسانى يقاس بمقياس الإنسانية جمعاء ، ولكن ليس معنى هذا أنه خلق للعامة وكل من يعقل ولا يعقل على السواء ، وإنما معناه أن الفن الرفيع إنسانى يروق للممتازين من بنى الإنسان فى جميع العصور . فالقول بأن الفن « عام » إنما يعنى فى نظر العقاد أنه « للخاصة فى جميع الأزمان ، وليس للخاصة فى زمن واحد أو بيئة واحدة » .

فهل يترتب على هذه النظرة الخاصة إلى الفن أن يكون الفن ميزة خاصة ينفرد بها بعض أصحاب الأمزجة الرقيقة ، أو الأذواق ، دون غيرهم من سواد الناس ؟ أو بعبارة أخرى : هل يصح أن ننسب إلى العقاد نزعة أرستقراطية فى الحكم على الفن ؟ هذا ما تكفل العقاد نفسه بالرد عليه حينما كتب يقول : « إن الحقيقة التى لا مراء فيها هى أن الأذكياء أكثر من الأغبياء ، وأن أصحاب الأذواق أكثر من المحرومين منها ، وأن دقائق البلاغة وأسرار الجمال أخفى من البلاغة الشائعة والجمال المبذول ، وأن الإنسان بالفطرة والتعليم معا أرجح من الإنسان بالتعلم وحده أو بالفطرة وحدها » ( من مقال للعقاد بعنوان « الفن عام : نعم ولكن بأى معنى ؟ » ، نشر سنة ١٩٤٥ ) . ومعنى هذا أن العقاد لا يستكثر على الجمهور القدرة على تذوق مبدعات الفن ، ولكن على شرط أن نكون قد قدمنا له من وسائل التربية الفنية ما يسهل عليه مهمة التمييز بين الغث والسمين . فالعقاد لا يأبى أن يكون الفن عاما ، لأنه يرى أنه ليس ثمة ما يبرر أن يستأثر به أناس دون أناس ، اللهم إلا بوجه الحق والاستعداد ، ولكنه يأبى فى الوقت نفسه أن يعم الفن ليسقط فيه الرفيع إلى منزلة الوضيع ، فإن زواله عندئذ لن يكون إلا خيراً من بقائه على هذا الحال .

والواقع أنه لما كانت أنصبة الناس من الحرية مختلفة ، ولما كان الفن بمعنى ما من المعانى هو الحرية ، فليس بدعا أن نجد العقاد يجعل من النشاط الفنى ميزة ينفرد بها الممتازون من بنى الإنسان فى جميع العصور . حقاً إن الفن تعبير عن الحياة ، والحياة — فى رأى العقاد — أوسع من أن تنحصر فى غرض واحد أو تعتكف على سنة واحدة ، وبالتالى فإنه ليس أوسع من شعور الأحياء بالحياة ، وليس أوسع من تعبير الفنانين عنها . ولكن من المؤكد مع ذلك أن قدرة المرء على التعبير عن الحياة إنما تتناسب تناسباً طرديا مع مدى تحرره من ضرورات العيش واحتياجات الحياة العملية ، نظراً لأنه فى قيامه بهذه الأعمال مضطر لا اختيار له فى أدائها أو عدم أدائها ، ما دامت

الحاجة تضطره إلى القيام بها ، رضى أو لم يرض . وأما حين يقف الإنسان من الحياة موقفاً إيجابياً ، أو حين يتسنى له أن ينتقل من مستوى الطعام والكساء والمأوى إلى مستوى الفكر والذوق والشعور ، فهنالك لا بد لنشاطه من أن يستحيل إلى خلق وإبداع ، بدلا من أن يقف عند مرتبة الحاجة والإشباع . وإذاً فإن النشاط الفنى الصحيح لا بد من أن يمتد بصاحبه إلى ما وراء حدود الضرورة والحاجة ، ما دام من طبيعة هــــذا النشاط أن يجىء معبراً عن النزوع نحو الحرية والرغبة فى تحقيق الذات . ويمضى العقاد إلى حد أبعد من ذلك فيربط السلوك الأخلاقى بالنشاط الجمالى ، ويقرر أن جمال الأخلاق إنما يتمثل فى التغلب على الهوى ، والترفع عن الضرورة ، والقدرة على تصريف أعمال النفس فى دائرة الحرية والاختيار ؛ وتلك سمات الشخصية القوية الحرة ، إن لم نقل بأنها صفات « الفنان المبدع » .

بيد أن العقاد الذى يربط الفن بالحرية ، وينسب إلى الفنان أعلى درجة من درجات الحرية ، ألا وهى القـدرة الإبداعية ، يأبى أن يسلم مع بعض فلاسفة الفن المعاصرين ( مثل بايير ) بأن القانون الأوحد للجمال هو أنه ليس للجمال قانون ! وحجة العقاد فى هذا الرفض أن حرية الفنان ليست مطلقة ، وأن للفن نفسه قواعد . والواقع أن الطبيعة — فيما يرى العقاد — تخضع لقانون عام ، كما أن الحرية لا تقوم بدون قيود . والعقاد يشرح لنا هـذه الفكرة فى أكثر من موضع ، فيبين لنا كيف أن « قيود الضرورة هى مسبار ما فى النفوس من جوهر الحرية الصحيحة ، كما أن القيود التى تثقل بها أعضاء البهلوان الماهر هى مسبار مهارته وقدرته على الخطران والوثب واللعب » . فليس النشاط الفنى خروجا على كل قاعدة ، أو انطلاقا فى فضاء مطلق ليس به أدنى مقاومة ، وإنمـا النشاط الفنى طلاقة نفس تحيل العوائق إلى وسائط ، وتتخذ من الضرورات أدوات للتحرر . وليست الضرورات والقوانين — فيما يقول العقاد — سوى القالب الذى تحصر فيه الحياة عند صبها وصياغتها ، ليكون لها خير محدود فى هذا الوجود ، ولتسلم من العدم المطلق الذى تصير

بها الفوضى إليه . « وإلا ، فتصور عالماً لا موانع فيه ولا أثقال ، ثم انظر ماذا لعله يكون ؟ إنه لا يكون إلا فضاء بغير فاصل أو هيولى بغير تكوين » . والعقاد يضرب لنا مثلا بالشعر — وهو عنده أرقى الفنون — فيقول إن قيود الشعر من وزن وقافية إنما هى التى تسمح للشاعر بأن يعرب عن طلاقة نفسه ، لأنها هى التى تتيح له الفرصة لكى يخطر بين كل هذه السدود خطرة اللعب ، ويطفر من فوقها طفرة الانطلاق ، طائراً بالخيال إلى عالم لا قائمة فيه للعوائق والعراقيل . وإذا كانت سنة الله فى خلق هذا الكون قد شاءت أن تجعل من قوانينه دعامة للحرية ، وأصلا لكل شعور انطلاقى ، فليس عجيباً أن يتلاقى فى فن الشعر قيد الوزن وفرح اللعب ، وليس من الغرابة فى شىء أن يتعانق على يديه الخيال الشارد والقافية المحبوسة .

وليس فى وسعنا أن نسترسل فى عرض موقف العقاد من باقى الفنون ، أو شرح نظريته فى صلة الفن بكل من العلم والأخلاق ، وإنما حسبنا أن نقول إننا نجد لدى أديبنا نظرية متماسكة فى تفسير الجمال ، وتحديد طبيعة الفن ، وإن كان الطابع الفردى قد غلب على تصور العقاد لوظيفة الفن وشخصية الفنان ، خصوصا وأن إيمان العقاد بالوعى الفردى قد أملى عليه الاعتقاد بأن « تاريخ الإنسانية كله إنما يتجه فى مساره من الاجتماعية إلى الفردية » . وتبعا لذلك فقد بقيت فلسفة العقاد الجمالية فلسفة فردية لا تقيم أى وزن لصلة الفنان بواقعه الاجتماعى ، ولا تهتم بدراسة علاقة الفنان بالتراث الفنى ، وإنما تقتصر على القول بأن الوعى الفردى هو روح الفن ، وأن حرية الفنان هى الأصل فى نشاطه الإبداعى ، دون أن تكون له أدنى غاية من وراء تعبيره . وليس من شك فى أن مثل هذا التصور الفردى للفن قد يظهر لنا الفنان بصورة الإنسان الشاذ الذى لا صلة له بعالمنا الواقعى ، وكان ظهور الفنان لا يتوقف مطلقا على وجود علاقة معينة بينه وبين مجتمعه ، أو كأن وجود الفن نفسه لا يمثل واقعة إيجابية لها أهميتها فى صميم الحياة الاجتماعية . وسيحاول بعض المفكرين العرب أن يتلافوا هذا الخطأ الذى وقع فيه العقاد ، حتى لا يجعلوا من الفنان « ظاهرة شاذة » فى تاريخ الحضارة البشرية .

**سلامة موسى**

ولو أننا انتقلنا الآن إلى دراسة فلسفة الجمال عند مفكر عربي آخر مثل المرحوم الأستاذ سلامة موسى ، لوجدنا أننا هنا بإزاء فلسفة طبيعية تطورية ، تحاول دائما فهم « الجمال » فى ضوء إدراكها لنشاط « الطبيعة » ، وتسعى باستمرار فى سبيل تأصيل جذور « الفن » فى صميم « الواقع » . والحق أن سلامة موسى لم يساير علماء الجمال الذين كانوا ينكرون على الطبيعة كل صبغة جمالية ، بحجة أن العقل البشرى (أو الخيال البشرى) هو الذى يضفى عليها كل ما لها من جمال ، بل هو قد ذهب — على العكس من ذلك — إلى أن « الجمال الطبيعى » هو الركيزة الوحيدة لكل « جمال فنى » . وحجة سلامة موسى فى ذلك أن الجمال غاية من غايات الطبيعة ، وأنه ليس من مجرد الصدفة والاتفاق أن يكون الإنسان أجمل حيوان ، وأن يكون فى الوقت نفسه الغاية التى بلغتها الطبيعة . ويضرب لنا المفكر العربى أمثلة عديدة على ما فى الطبيعة من جمال ، فيقول إن أرقى أنواع الحيوان هى أيضا أجملها ، فى حين أن أنواع الحيوان الأخرى كالإسفنج والمحار تكاد تكون شوهاء بالنسبة لما ظهر بعدها . وإذا كان النخل فى استقامة عوده ، وجمال غصونه واتساقها ، وتساوى أطرافه على شكل دائرى ، أجمل الأشجار جميعا ، فما ذلك إلا لأنه آخر ما نشأ منها فى سلم التطور . وحسبنا أن ننظر إلى ألوان الطيف الشمسى التى زينت بها الطبيعة الزهر والطير ، أو إلى أمارات التبرج التى خلعتها الطبيعة على أنثى النبات والحيوان حتى تغرى الذكر ، لكى نتحقق من أن « الجمال الطبيعى » واقعة تشهد بها التجربة ، لا مجرد « إسقاط » يقوم به العقل البشرى حين يخلع على الطبيعة تهاويل خياله .

ويتساءل سلامة موسى ، فى موضع آخر ، عما إذا كان الجمال غاية ، لكى لا يلبث أن يجيب على هذا التساؤل بقوله إن من شأن الحضارة البشرية أن تحيل ما فى الطبيعة من وسائل إلى غايات . فالطبيعة مثلا قد قصدت من « العقل » إلى خدمة الجسم ، يهديه إلى طعامه ومأواه وأنثاه ، فإذا بالعقل يستحيل لدى

الإنسان إلى « غاية » ( لا مجرد وسيلة ) . وآية ذلك أننا لم نعد نعتبر العقل — كما هو الحال بالنسبة إلى باقى الأحياء — مجرد واسطة فى خدمة مصالح الجسم ، بل لقد أصبحنا نقول إن الجسم هو الذى يخدم العقل ، وإننا نعيش من أجل عقولنا ، وإن العقل هو غايتنا التى لا نشعر بالسعادة أو بالكرامة بدونها . وهذا هو الشأن أيضا فى جميع فنوننا الجميلة : فقد اخترع الإنسان الآنية مثلا لاحتواء الطعام والشراب ، أى أنها كانت فى الأصل أداة نستخدمها لتناول الأطعمة والسوائل . ثم لم يلبث الإنسان أن ارتقى ، فصارت الأوانى موضوعات جمالية ، بحيث إن جمال الآنية ليكاد يصبح اليوم ضمانا لإخراجها من دائرة الاستعمال . ونحن لا نشترى اليوم الطبق الصينى لكى نتناول طعامنا فيه ، بل لكى نعلقه على الحائط ، ونمتع أنظارنا بما فيه من جمال وصنعة . وهكذا الحال أيضا بالنسبة إلى التماثيل المصرية القديمة ، فقد أبدعها قدماء المصريين لكى يضعوها فى القبر مع جثة الميت ، فتهتـــدى إليها الروح ، وتتعرف بهـا إلى أصلها . ولكن بارتقاء الإنسان ، صارت التماثيل تنحت وكأنها غاية فنية نقف عندها ، ونستمتع بها ، ونحرص على اقتنائها لذاتها . وما قلناه عن الأوانى والتماثيل يصدق أيضا على اللوحات والرسومات والرياش وغير ذلك من المنتجات الفنية : فإنها كلها نشأت وسائل لغايات فأصبحت هى ذاتها ، غايات . بل إن اللغة نفسها قد استحالت على يد الحريرى إلى غاية فى نفسها فإن هذا الكاتب العربى لم يرد منها تعبيرا وأداء ، بل لقد أرادها موسيقى ، وحلاوة لفظ ، ورشاقة عبارة . والخط العربى نفسه كان فى الأصل وسيلة ، ثم صار غاية عند الخطاطين ، فصرنا نجد فيه جمالا خاصا نشتريه مزخرفا ، ونعلقه على الحائط لكى نستمتع بجماله .

والحق أننا لو أنعمنا النظر إلى شتى مظاهر نشاطنا — فيما يقول سلامة موسى — لوجدنا أن كل عمل نتأنق فى أدائه سرعان ما يستحيل هو نفسه إلى غاية . ولا شك أننا حين نتأنق فى أداء أى عمل ، فإننا عندئذ نرتفع به من مستوى الصنعة المألوفة إلى مستوى الفن الجميل . وليس النشاط الجمالى

وقفا على الفنان وحده ، بل هو سمة عامة يتسم بها كل إنسان يتفنن فى أداء أعماله ويتأنق فى تحقيق منتجاته . وبهذا المعنى يمكننا أن نقول إن الجمال غاية فى ذاته ، أو هو على الأصح غاية الحياة ، وأن أى شىء جميل يصح أن يكون غاية ، مهما كانت « درجة » هذا الشىء فى الأصل . وتبعاً لذلك فإن الأمل فى الرقى إنما ينحصر فى إحالة الصنعة البسيطة إلى فن جميل . ولا غرو ، فإن الأمة لا ترقى إلا بوفرة غاياتها : لأن ذلك يعنى أنها تناولت أعمالها بروح فنية أشاعت فيها الجمال ، حتى صارت الوسائل غايات .

وعلى الرغم من أن سلامة موسى لا يجارى فلاسفة الجمال الذين دعوا إلى تقديس الطبيعة وعبادة الجمال ، إلا أننا نراه يشيد بالحضارة الإغريقية التى لم يكن لأصحابها غاية يسعون إليها سوى « الجمال » . والمفكر العربى يساير بعض فلاسفة الأغريق فيربط الخير بالجمال ، ويقرر أن الجمال — كالحب — أساس لجملة فضائل . وآية ذلك أن الجمال « يدعونا إلى النظافة ، وإلى الرياضة وإلى الاعتدال فى تناول الطعام ، وإلى مراعاة الصحة ، وتنشئة الذوق ، والرغبة فى إرضاء الناس ، والعمل لسرورهم . وبذلك يصح أن يكون أساساً لحضارة راقية فى زماننا هذا كما كان عند الاغريق » . وهذه العبارة الأخيرة إنما تدلنا بوضوح على أن سلامة موسى كان يعطى الصدارة للقيمة الجمالية على ماعداها من القيم ، بدليل أنه يريد أن يقيم الحضارة كلها على « الجمال » وحده . ولا بد من أن يكون سلامة موسى قد اطلع على كتاب سانتايانا فى فلسفة الجمال ، فإننا نجده يردد فى كتابه المسمى باسم « فى الحياة والأدب » كثيرا من الآراء التى وردت فى كتاب سانتايانا الشهير « الإحساس بالجمال » ( ١٨٩٦ ) . ولئن كان سلامة موسى لم يحاول أن يقدم لنا مبادىء محددة لتلك « الأخلاق الجمالية التى كان يدعو إليها ، إلا أننا نجد لديه اتجاها واضحاً نحو إرجاع معظم القيم الأخلاقية إلى « القيمة الجمالية » . وهو يربط الجمال بالحب ، فيقرر فى موضع آخر أن الإحساس بالجمال يسرى فى النفس بمقدار استعدادها للحب . « ولذلك فإن رجل الفن العظيم الذى ينشد الجمال فى قصيدة أو تمثال أو مقال أو قصة

هو أيضاً رجل الحب العظيم . ولهذا السبب تجد للحب تلك المكانة العليا فى الأدب . ومحال أن تجد رجلا ينغل صدره الحقد والأنانية ، يمكن أن يكون أديباً ساميا » . وحين يتحدث سلامة موسى عن أدباء الغرب ، فإنه لا يتردد فى أن يضع على رأسهم جميعاً الروائى الروسى دستويفسكى ، لأنه فى رأيه « رجل الحب والجمال » . ولا غرو ، فقد كان دستويفسكى يرى الجمال فى كل شىء ، ويحب كل شىء ، وينصح الناس بأن يحبوا العالم كله ، ويقبلوا التراب الذى تدوسه أقدامهم ! « ولذلك فإن القارئ يقرأ قصصه ، وكأنه يقرأ صلاة سامية ، يخشع فيها له خشوع المحب لحبيبته ، الذى يجثـو أمامها ، ويطرب للدموع تتساقط من عينيه ، والقبلات الحارة تنطبع على قدمى حبيبته » . ولكن سلامة موسى لا يسلم مع الكثير من الفلاسفة الطبيعيين بأن الجمال شىء موضوعى ، بل هو يقرر أنه — على العكس من ذلك — ظاهرة ذاتية . وآية ذلك إن الإنسان لا يستجمل للعالم وكائناته ، إلا بمقدار ما فى نفسه من جمال . ولعل هذا هو السبب فيما نلاحظه عادة من أن أجملنا نفسا هو أكثرنا استمتاعا ، وأقوانا حباً ، وأبعدنا عن الكراهية . وعلى الرغم من أن الإحساس بالجمال والإحساس بالحب — فى رأى سلامة موسى — طبيعتان ، فإن من شأن التربية مع ذلك أن تعمل على زيادتهما ، كالرقص يعلمنا الرشاقة فى المشى ، أو كالخطابة تعلمنا إجادة الإلقاء . وهكذا يربط سلامة موسى الأخلاق بالجمال ، فيقول : « إن علينا أن نربى أنفسنا على التفتيش عن الجمال ، ونقمعها عن الحقد والكراهية » .

ولسنا نجد عند سلامة موسى نظرية كاملة فى تفسير الفن ، ولكننا نجده يميل فى كثير من الأحيان إلى إرجاع النشاط الفنى بصفة عامة إلى ظاهرة « اللعب » أو « اللهو » ، كما فعل الشاعر والفيلسوف الألمانى شيلر من قبل . وليس معنى هذا أن سلامة موسى ينكر على الفن كل جدية ، أو أنه يعده مجرد مظهر من مظاهر الترف الكمالى ، وإنما هو يربط الفن باللعب لأنه يرى فيه نشاطا انطلاقيا حراً يعبر عن اتزان طاقات الإنسان وانسجام قواه . وسلامة

موسى يدعونا إلى ممارسة الفنون الجميلة ، كالرقص والموسيقى وسائر أنواع الرياضة ، لأنه يرى أننا حين نمارس هذه الفنون فإنما نقوم بممارسة أرقى الألعاب ، وبالتالى فإننا نحس من ورائها بطرب الحياة ، وحرية الحركة ، وحرارة اللعب . ويمضى كاتبنا إلى حد أبعد من ذلك ، فيقرر أنه لابد لأخلاق الأمة بأسرها من أن تقوم على صفات ثلاث ، ألا وهى : الرشاقة والحرية والنظام. وهذا الثالوث الجمالى الذى ينادى به سلامة موسى إنما يدلنا على مدى ارتباط الفن عنده باللعب ، أو بضرب خاص من اللعب — ألا وهو الرياضة البدنية .

بيد أن كاتبنا يرفض التسليم بنظرية « الفن للفن » ، لأنه يلاحظ أن النشاط الفنى جزء لا يتجزأ من ذلك النشاط الفعال الذى يقوم به الإنسان من أجل تغيير الواقع . ولو لم يكن فى أحوالنا الاجتماعية نقص واضح يستثير الذهن إلى تخيل الكمال ، كما تستثير الذهن الجائع صورة الطعام ، لما كان للأدب والفنون الجميلة أى معنى ، لأنها عندئذ ستكون مقصورة على نسخ الواقع ، والأصل الموجود الطبيعى خير من النسخ المنقول . ويضرب لنا سلامة موسى مثلا بالأدب الروسى ، فيقول إن النظام الاجتماعى المختل فى روسيا القديمة هو الذى تسبب فى ظهور القصة الروسية الرائعة التى لم يستطع إنجليزى أن يؤلف مثلها ، نظرا لأن الأديب الإنجليزى لم يكن قط جائعا مثل الأديب الروسى ، فلم يكن يجد فى نظامه الاجتماعى ما يحرك خياله ، فى حين أن اختلال الأوضاع الاجتماعية فى روسيا كان سببا فى إشعال خيال أبنائها من الأدباء . وتبعا لذلك فإن من شأن الفنان أن يعلو على الواقع ، لكى يكمل بخياله ما فى الطبيعة من نقص . وهنا يتناسى سلامة موسى ما سبق له قوله عن جمال الطبيعة ، لكى يقول : « إن الواقع هو على الدوام أو فى أغلب الأحيان ناقص، فالمرأة فى الواقع ليست من الجمال بالقدر الذى نتخيله عنها . ولذلك فإن المثال يتخيلها كاملة فى تمثال من المرمر . ولو كانت المرأة كاملة فى الأصل والواقع ، لما احتاج المثال أن يمثلها فى المرمر ، وإنما هو يريد أن يتجاوز الواقع ، ويكمل بخياله نقص الطبيعة » .

بيد أن سلامة موسى حريص على ربط الفن بالحياة : فإن الفن فى رأيه « نشاط إنسانى » يرتبط ارتباطا وثيقاً بخبرات البشر العادية . وهو يهتم بصفة خاصة بالحديث عن صلة الأدب بالحياة ، فيقول : « إن سبيلنا فى الأدب أن ندرس الحياة من جميع وجوهها ، لأن الأدب هو وصف الحياة ونقدها والتوسعة فيها ، بإظهار القارئ على ما يجهله من معانيها ، وإرشاده إلى الطريقة المثلى للمعيشة . فليست الغاية من الأدب أن تكتب وتجيد الكتابة الأدبية ، بل أن تعيش المعيشة الأدبية . ولذلك فالقاعدة الوحيدة للأدب هى أن يطابق الحياة المثلى ويصورها » . وسلامة موسى يحمل بشدة على الأدب الذى كان سائدا فى مصر قبل ثورة ١٩١٩ ، لأنه لم يكن فى رأيه سوى « أدب منحط لا يمس حياتنا فى كثير أو قليل» . وقد كان جمود شعراء العرب وكتابهم راجعا إلى أنهم جروا على قواعد السلف المأثورة ، فهجروا بذلك الحياة ، ولم يعد لأدبهم أى ارتباط بواقع الناس ، فى حين أن « الأدب لا يخرج عن أن يكون نقدا للحياة ، فإذا هجر الأديب الحياة ، وجرى على قواعد السلف ، أصبح أدبه كالعدم » . ويأخذ كاتبنا على الكثير من أدبائنا أنهم ما زالوا مشغولين بالمماحكات اللفظية ، وشتى الاهتمامات اللغوية ، فى حين أن الموضوع الأوحد للأدب إنما هو حقائق الحياة . فليس أحسن الأدباء هو ذلك الذى يتمتع بأكبر ثروة لفظية أو بأعظم قسط من وفرة البيان ، بل هو ذلك الذى يختلط بالناس ويدرس مسائلهم الاجتماعية والاقتصادية ، ويعرف كيف يعيشون وكيف يموتون ، وكيف يحبون ويكرهون ، الخ . ولهذا يؤكد سلامة موسى مرة أخرى «أن موضوع الأدب هو الحياة التى إذا وقفنا على شىء من أسرارها تفتحت لنا أبواب المعانى ، وانقادت لنا اللغة فى التعبير عنها » . وهكذا الحال بالنسبة إلى باقى الفنون : فإنها جميعا وسائل لنقد الحياة ، أو هى على الأصح وسائط نرفع بها من مستوى الحياة ، لكى نسمو بها إلى أمثل ما نفهمه من صورها .

وإذا كان لنا أن نحكم — فى إيجاز — على فلسفة سلامة موسى فى الفن ، فربما كان فى وسعنا أن نقول إنها فلسفة تبدأ طبيعية تطورية ، لكى تصبح

فى خاتمة المطاف مثالية روحية . ولاشك أن الناقد المتسرع قد لا يجد صعوبة كبرى فى الكشف عما فى تلك الفلسفة من متناقضات ، ولكنه لن يكون منصفا لروح تلك الفلسفة لو أنه اقتصر على إبراز ما فيها من عناصر هجينة غير متآلفة فيما بينها . والحق أن نظرة سلامة موسى إلى «الخبرة الجمالية» قد أخذت الكثير عن فلاسفة اليونان ، ولكنها قد حاولت أيضا أن تفيد من تأملات الفلاسفة المحدثين والمعاصرين فى تفسير معنى الفن وبيان صلته بالواقع . وعلى كل حال ، فقد قدم لنا سلامة موسى نظرية طريفة فى الفن ، جمع عناصرها من مصادر غربية متعددة ، ولكنه صبغها بصبغته الإنسانية الشرقية ، فجاءت مزيجا من مادية الغرب وروحانية الشرق .

## توفيق الحكيم

وربما كان فى استطاعتنا أن نقرب من سلامة موسى مفكرا آخر جمع بين الإعجاب بالغرب والإخلاص للشرق ، ألا وهو توفيق الحكيم . ولم يكن من قبيل الصدفة أن يوجه الحكيم جانبا كبيرا من عنايته إلى دراسة الفن ، والتعمق فى فلسفة الجمال ؛ فقد أتيحت له الفرصة ، أثناء دراسته بباريس ، للوقوف على شتى أنواع الفنون والتعرف إلى مختلف الاتجاهات الفنية . وهو نفسه يقول بصراحة فى إحدى رسائله : « يكفى أن أقول لك إنه لا يوجد مكان فى العالم ترى فيه الفنون مجتمعة سوى باريس . باريس هى « فترينة » العالم . نعم ، هى الواجهة البلورية التى تعرض خلفها عبقرية الدنيا » . والمتأمل فى رسائل الحكيم التى نشرها تحت عنوان « زهرة العمر » يجد فى تضاعيف أحاديثه ما يكشف عن روح فنية مرهفة ، وإحساس جمالى حاد ، بحيث أن فلسفته الجمالية لتبدو ثمرة طبيعية لهذا الاهتمام المبكر بالنفاذ إلى باطن الخبرة الفنية والامتداد إلى أعماق نفس الفنان . والظاهر أن أديبنا قد نشأ منذ نعومة أظافره على حب الانسجام والولع بالأشكال ، فإننا نجده يحدثنا عن اهتمامه فى شبابه بالكشف عما فى الأعمال الفنية من اتساق فى الخطوط وتناسب فى التكوين ، كما نراه يشير إلى ما فى الموسيقى الأوربية والقصة التمثيلية من هندسة

معمارية وبناء فنى ذهنى . ولئن كان الحكيم يعلل هذا الاهتمام بما كان يتمتع به من « عقلية رياضية » ، إلا أنه من المؤكد أن السر فى انشغاله بالبحث عن روائع الفن إنما هو تفتح حواسه للجمال فى كل مكان ، ورغبته العارمة فى « التهام شتى المدركات الحسية » أنَّى وقعت عليها عيناه .

بيد أن الحكيم لم يستطع يوما أن يفصل حدة الحواس عن يقظة الروح ، أو رهافة الحس عن أصالة الوجدان ، فإنه كان يعلم تمام العلم أن الفنان النابض بالحياة لا بد من أن يكون « متيقظ الحاسة إلى حد الوحشية ، متيقظ الروح إلى حد الصوفية » . ويضرب لنا الحكيم مثلا بفن التصوير ، فيقول إن الفنان للمصور فى حاجة إلى أن تكون حواسه المادية — وعلى الأخص حاسة البصر — متيقظة لألوان الطبيعة إلى حد النهم الوحشى . ولكن الفنان — كما قال مايكل أنجيلو — لا يرسم بيديه ، بل برأسه ، فلا يكفى أن تكون لديه عين نهمة تبصر وكأنها تغترف وتلتهم ، وإنما لا بد أيضا من أن تكون لديه روح متيقظة تستشف الباطن من وراء الظاهر ، وتعرف أن التصوير « شىء ذهنى » لا مجرد مهارة يدوية . ومعنى هذا ، بعبارة أخرى ، أن الفنان فى حاجة إلى الحواس النهمة العارمة المتوحشة ، كما هو فى حاجة أيضاً إلى الروح الصافية الواعية المتيقظة . وبهذا المعنى تكون « اليقظة الحسية والروحية » هى الشرط الأول لقيام الروح الفنية ، وهى فى الوقت نفسه الظاهرة العامة التى تتسم بها كل أعمال الحكيم الروائية .

وعلى حين أن الكثير من فلاسفة الفن قد أغفلوا أهمية « الأسلوب » ، نجد الحكيم يؤكد أن الفن أولا وبالذات أسلوب يصطنعه الفنان ، أو المقلد الأصغر ، لمحاكاة الله ، أو المبدع الأكبر . وإذا سلمنا بأن الفن أسلوب ، فليس من حقنا أن نسأل عن غايته . وهنا يتلاقى الحكيم مع العقاد ، فتراه يقول : « ليس لنا أن نسأل عن غاية الحياة ، ولا عن غاية الفن ، ولا عن غاية العلم . إن الغاية لا تهم . إنما المعنى كله فى الوسيلة . الحياة هى الطريق . العلم هو الطريقة . الفن هو الأسلوب . أما الغاية فلا غاية » . وواضح من

هذه العبارة أن الحكيم يرفض مبدأ « الفن الموجه » أو « الفن الهادف » ، ولكنه لا يرفض هذا المبدأ لأنه يريد أن يعزل الفن عن الحياة ، بل لأنه يريد أن يجعل من الفن صورة مركزة من صور الحياة . والحياة — فى رأى الحكيم — طاقة هائلة لا تعرف نهاية ، ولا تقبع داخل حدود ، فهى أشبه ما تكون بقوة لا متناهية ليس لها أول ولا آخر . والفن ، كالحياة ، شىء كائن دائما لا علاقة له بالزمن ، ومن ثم فإنه لا يعرّف ، ولا ينحصر فى نطاق بعض الحدود . « لقد انقضت الغاية من تشييد الأهرام ، وفنيت الغاية من بناء البارثنون . دفن الموتى أو عبادة الآلهة الغابرين غاية قد ماتت ، وبقى أسلوب الفن وحده خالدا فى الأهرام والبارثنون » ( من كتاب « تحت شمس الفكر » ، المنشور سنة ١٩٤١ ) .

وكان المرحوم الأستاذ أحمد أمين قد كتب مقالا يدعو فيه إلى توثيق الصلة بين الفن والمجتمع ، ويضرب فيه مثلا بالأدب الأمريكى وكيف أن الذين أصبحوا يحملون لواءه اليوم هم « رجال مارسوا الحياة العملية فى شتى شئونها ، ثم لم يكتبوا فى خيال وأوهام وأحلام ، إنما يكتبون أكثر ما يكتبون فى مشكلاتهم الحالية ومسائلهم اليومية وحالتهم الاجتماعية . وأكثر هؤلاء لا يستوحون أساطير اليونان والرومان ، وإنما يستوحون مجتمعهم وما فيه وما يصبو إليه » . فكتب توفيق الحكيم ردا على هذا المقال ، تحت عنوان « فى الأدب والفن » ، قال فيه إن الإنسان الأعلى هو الذى يصون « الجمال الفنى » عن الاستغلال الأرضى فى أى صورة من صوره ، محتفظا به لمتعته الذهنية وثقافته الروحية ، « وإن اليوم الذى نرى فيه « الأدب » قد استخدم للدعايات الاجتماعية ، و « التصوير » استغل فى معارض الإعلان عن السلع التجارية ، و « الشعر » جعل أداة لإثارة الجماهير فى الانتخابات السياسية ، لهو اليوم الذى نوقن فيه بأن الإنسان قد كر فانقلب طفلا يضع فى فمه تحف الذهن وطرف الفكر ، لأنه لا يدرك لها نفعا غير ذلك النفع المادى المباشر » . ومثار الخلاف الذى نشأ فى ذلك الحين بين أحمد أمين وتوفيق الحكيم أن الأول منهما

كان يعتقد بأن الفن المسخر لخدمة الضرورات اليومية فى المجتمع هو الفن الأرقى ، بينما كان الثانى منهما يميل إلى القول بأن الفن الخالص لوجه الجمال الفنى هو الأرقى والأبقى . ولئن كنا نجد الحكيم يعترف صراحة فى رده على أحمد أمين بأنه « إذا كان فى الإمكان وجود فن يخدم المجتمع دون أن يفقد ذرة من قيمته الفنية العليا ، فانى أرحب به وأسلم على الفور بأنه الأرقى » ، إلا أننا نجده يصر على القول بأن « الفردية » أساس كل فن ، وأن الفنان إذا لم يقل « أنا » فهو ليس بفنان ، كما أن العالم الذى يقول « أنا » ليس بعالم . وأما عن دعوى الإصلاح التى يريد البعض أن يلزم بها الفنانين ، فإن الحكيم يرد عليها بالسلب قائلا : « كلا . لا ينبغى أن نملى على الفن اتجاهاً بعينه . ولا يجوز لنا أن نوصيه بارتداء لباس الحكمة الرزينة أو رداء الإصلاح الوقور ، إلا أن يشاء هو ويرضى » . والحكيم يستشهد بعبارة أندريه جيد التى يقول فيها « إن الفن لا ينبغى له أن يثبت شيئا ولا أن ينفى شيئا » ، ثم يعقب عليها بقوله « إن الفن العالى ليس أداة للجدل . إنما هو شىء كالسحر ينفذ إلى النفوس فيحدث فيها أشياء . إن الفنان ليس مصلحا ، ولكنه هو صانع المصلح » ( من مقال لتوفيق الحكيم بعنوان « الفن والإصلاح » ، نشر سنة ١٩٤٤ ) .

وكما أكد العقاد من قبل دور الحرية فى نطاق الفن ، نرى الحكيم ينادى بأن الفن هو الحرية : حرية الفكر والشعور . فليس للفن من منبع سوى فكر الفنان وقلبه ، وهذان وحدهما هما الهاديان له . « إن الوعى الفردى هو روح الفن . فإذا أردنا إبادة الفن واستئصاله من الأرض ، فلنقتل فيه ذلك الوعى الفردى » . وحجة الحكيم فى ذلك أن ما يجعل من الإنسان إنسانا ، إنما هو الفردية أو الحرية ، لا الوعى الاجتماعى أو التفكير بعقلية الجماعة . والفارق بين الفنان والعالم أن الفنان يكشف عن الطبيعة من خلال نفسه ، فى حين أن العالم يكشف عن الطبيعة من خلال المجهر . فالفن يقول « أنا » ، أى « نفسى » ؛ والعلم يقول « هو » ، أى « الشىء » ، « وكلاهما يكمل الآخر فى بناء

المعارف الإنسانية . أما أن يخدم الفنان والعالم أمته وقومه ، فهذا واقع بالبداهة والضرورة ، لأن آثار الفن والعلم لا تبقى ، إلا إذا رأى الناس فى بقائها منفعة . فلا ينبغى أن نقول للفنان والعالم : « اصنعا شيئاً نافعاً للناس » ، بل يجب أن نقول لهما فقط : « اصنعا فنا وعلما » . . . الخ » .

بيد أن توفيق الحكيم — ذلك المفكر الروحانى المؤمن — لا يرجع أصل الفن إلى وعى الفنان الفردى فحسب ، بل هو يرجعه أيضاً إلى أسلوب الخالق المبدع . وهو يأخذ على نقاد القرن التاسع عشر أنهم انخدعوا بانتصارات العلم ، فأرادوا للأدب والفن أن يهرعا إلى العلم لكى يقرا له بالغلبة والسلطان ، فى حين أن المنبع الحقيقى للفن إنما هو أسلوب الله فى صنع الكون . والواقع أن كل ما رآه الإنسان فى الطبيعة من تناسق وتناسب ، وارتباط للسبب بالنتيجة ، واتصال وثيق بين الشىء والشىء ، إنما هو فى الحقيقة مجرد إدراك لأسلوب الخالق . وقد فتح الإنسان عينيه على ظواهر الطبيعة ، فأدرك أن أسلوب المبدع فى صنع الخليقة هو وحده المنبع الأزلى لكل ما شاهده فى الوجود من منطق ، ولكل ما وقع عليه بصره فى العالم من اتساق . ولم يلبث الإنسان أن فطن إلى أن هذه السمات التى أدركها فى عمل الخالق إنما هى الأسلوب السليم لكل عمل فنى عظيم . وهكذا كان رجل الفن الأول — فى رأى توفيق الحكيم — إنما هو أول إنسان عرف « المنطق » صفة فنية ، بعد أن كان « المنطق » سليقة سامية تسبح فى أنحاء نفسه ، دون أن يعرف ما هى . وكلمة « المنطق » هنا إنما تعنى الإحساس بالنتيجة والسبب ، والشعور بالتناسق والتناسب ، والحرص على تحقيق التماسك بين الأجزاء فى « كل » واحد متسق . ومن هنا فإن أساس التناسق فى جميع الفنون — بما فيها الموسيقى والعمارة — إنما هو كأساس التناسق فى الحياة والكون : « ائتلاف بين الأجزاء لا كل الائتلاف ، واختلاف بينها لا كل الاختلاف » . وقد أوجد الخالق فى الطبيعة تشابها ، ولكنه لم يجعله تشابهاً مطلقا ، كما أوجد فيها اختلافا ، ولكنه لم يجعله اختلافاً شاملا ؛ ولم ينشأ تناسق الكون إلا من « تنوعه فى وحدته » أو « وحدته فى تنوعه » . وجاء الفنان فرأى أن سر التماسك فى كل بناء ،

إنما هو مبدأ « الأخذ والعطاء » ، لأن هذا المبدأ يقتضى بالضرورة تمايز الأجزاء ، كما تتمايز فى الطبيعة سائر الأشخاص والأشياء ، وإلا لما نشأ بينها « الأخذ والعطاء » . ومن هنا فقد أصبح أسلوب الله فى صنع الكون هو قوام التناسق عند الفنان : « التشابه لا كل التشابه ، والاختلاف لا كل الاختلاف » .

ولكن هل يكون معنى هذا أن الحكيم قد أراد للفنان أن يقتصر على محاكاة الطبيعة ؟ أو بعبارة أخرى : هل يكون فيلسوفنا مجرد داعية من دعاة « التقليد » أو « التمثيل » أو « تصوير الواقع » ؟ هنا يهيب توفيق الحكيم بعبارة مشهورة للأديب الانجليزى هكصلى فيقول معه : « إن الفن ليس هو الحقيقة ، وليس هو الواقع ، بل هو شيء آخر : إنه الحقيقة مقطرة ومصفاة كيمائيا » . ويعقب أديبنا العربى على هذه العبارة فيقول : « هذا صحيح . وإذا كان الماء يصفى ويقطر للناس فى معمل كيمائى ، فإن الحقيقة تصفى وتقطر للناس فى معمل المؤلف الروائى . وهذا المعمل هو « الفن » . نعم ، إن الفن ليس الطبيعة ، ولا الحقيقة ، إنما هو تقطير الطبيعة والحقيقة من خلال « امبيق » « الفنان » ( من كتاب « زهرة العمر » المنشور سنة ١٩٤٣ ) . ويطبق الحكيم هذه النظرية على الفن الروائى ، فنراه يثور على الطريقة الحديثة فى « المونولوج الداخلى » ، ونجده يقرر أنه ليس من حق الروائى أن يترك بطله يتكلم بكل ما يرد على خاطره ، ويخرج لنا كل ما يخالج نفسه ، لأنه عندئذ سوف يضع بين أيدينا كل فكرة فاضلة أو سافلة ، خيرة أو شريرة ، تافهة أو قيمة ، ينطق بها بطله . وإنما لا بد للروائى من أن يتخير أشياء ، وينبذ أشياء ، من بين ما يدور فى نفوس الشخصيات التى يصف لنا نفسياتها . والحكيم حين يرفض هذا النوع من الروايات فإنه يكشف لنا بذلك عن ميله إلى البناء السليم فى كل خلق ، وحرصه على توفير الصحة لهيكل عمله الفنى . وهو يعلل هذا الرفض بقوله إن القصة ليست سجلا أو « ملفا » لنفسية فلان من الناس ، بل هى بناء فنى يستلزم ضربا من الاختيار أو الانتقاء ، وإلا لكان مثلها كمثل أجهزة الأرصاد الجوية التى تسجل ما يحدث فى كل دقيقة وثانية . وهذا هو السبب فى أن الحكيم يلحق أمثال هذه القصص بالعلم ، لا بالفن .

ولو أننا عدنا إلى الفنون الإغريقية ( والحكيم يتفق مع سلامة موسى في إعجابه بالجمال الاغريقي إلى حد العبادة ) لوجدنا أن العقلية الفنية عند اليونان لم تقتصر يوما على « التقليد » أو « المحاكاة » . وحسبنا أن نسترجع صور تماثيل اغريقية مثل تمثال بالاس أو تمثال أبولون أو تمثال فينوس ( في أوضاعها المختلفة ) ، لكي نتحقق من أن فن الاغريق هو تجميل الطبيعة إلى حد إشعارها بنقصها : « لكأنهم يريدون أن يقولوا للطبيعة : انظرى ، كان ينبغى أن تصنعى هكذا ! » وإذاً فإن الفن اليونانى — فى رأى الحكيم — لم يكن مجرد نقل عن الطبيعة ، أو مجرد تمثيل للواقع ، وإنما كان تعبيراً عن قدرة الفنان الإغريقى على البناء ، وتأكيداً لرغبة الإنسان اليونانى فى فرض نفسه على الطبيعة .

وليس فى استطاعتنا أن نتعقب بالتفصيل آراء الحكيم العميقة فى الفن المصرى القديم ، والفن العربى أو الإسلامى ، ومقارناته الطريفة لأسلوب الفنان المصرى وأسلوب الفنان العربى ، وإنما حسبنا أن نقول إن كلا منهما — فى نظره — قد حاول أن ينافس الطبيعة فى مضمار الخلق ، وأن يسم بطابعه الجمالى الخاص كل مبدعاته الفنية . فالفن المصرى القديم ، مثلا ، لم يكن يهتم بالطبيعة من حيث هى شكل ظاهر ، وإنما كان ينشد الفكرة من وراء المادة ، وكان يبحث عن « التناسق الداخلى » فيما وراء الأشكال الظاهرة . وأما الفن العربى فقد كان فناً زخرفيا يقوم على التقطيع الهندسى البديع ، والتزيين التجريدى الرائع ، فكان بمثابة ترف دنيوى لإشباع لذات الحس وتجميل الحقيقة الخارجية . وهكذا كان الفن المصرى القديم فناً إلهيا دينيا ، كما جاء الفن العربى القديم فناً إنسانيا دنيويا : إذ بقى « للجمال » فى عينى الفنان العربى القديم طابع « الجمال الحسى الخارجى » وبقى له فى نظر الفنان المصرى القديم طابع « الجمال الروحىّ الباطنى » . ومهما يكن من شىء ، فقد كان كل من الفن المصرى القديم والفن العربى القديم شاهداً على استحالة اكتفاء الفن بتمثيل الواقع أو محاكاة الطبيعة .

وليس للفن — فى نظر أديبنا الروائى — قواعد يلتزمها ، أو قوانين يأخذ نفسه بها ، بل إن الأسلوب الحقيقى الأصيل — كما قيل بحق — إنما هو

ذلك الذى يهزأ بكل قاعدة من قواعد الأسلوب . والفن الصادق الجدير بهذا الاسم إنما هو ذلك الذى يبدو لنا بمثابة طريقة جديدة فى النظر إلى الأشياء . ويضرب لنا توفيق الحكيم مثلا بفن الشعر ، فيقول إن مأرب الشاعر « هو الارتفاع بالناس إلى سحب لا تبلغ ، والرحيل بهم إلى عوالم لا تنظر . هو أن يريهم من خلال كلماته البسيطة ووسائله البادية أشياء لم تكن بادية ولا طافية فى محيط ضمائرهم الواعية . إنه ذلك السحر الذى يوسع ذاتية الناس فيرون أبعد مما ترى عيونهم ، ويسمعون أكثر مما تسمع آذانهم ، ويعون أعمق مما تعى عقولهم . ما من فن عظيم بغير شعر ، أى بغير تلك المادة السحرية التى تجعل الناس يدركون بالأثر الفنى ما لا يدركون بحواسهم وملكاتهم » . والفن ، بهذا المعنى ، أسلوب جديد فى النظر إلى الأشياء ، بل إدراك لحقائق تمتد فيما وراء ظاهر تلك الأشياء . وأما « الخبرة الجمالية » التى يعانيها المتذوق حين يشهد أثراً فنياً حقا ، فهى « خبرة كشفية » تجدد كل وجوده تجديداً جذريا ، وتفتح أمامه آفاقاً جديدة لرؤية ما لم تسبق له رؤيته . ولئن كنا فى العادة لا نرى فى « الأعمال الفنية » سوى « مبدعات بشرية » تقوم على حسن الصياغة أو روعة الأسلوب ، إلا أننا لو أنعمنا النظر لتحققنا من أن « الأسلوب » قد يكون فى بعض الأحيان حجة الكاتب الذى لا يجد ما يقول . « إن الذى عنده ما يقول للناس ، يخرج بكل بساطة ما لديه من كنوز . . . وما أروع الحقيقة لو تفجرت وحدها من أعماق القلب الصادق فى كلمات بسيطة » . وهكذا ينتهى توفيق الحكيم إلى ربط الفن بالحقيقة ، فيقرر أن المرء حين يفتح عينيه على أعمال فنية حقيقية ، فإنه لا يبصر بعض « المدركات الحسية » فحسب ، وإنما هو يرى « الحقيقة » نفسها على صورة « علاقات جمالية » جديدة . وليس « التعبير الفنى » سوى تلك القدرة الخاصة التى يتمتع بها الفنان الأصيل حينما يجعلنا ندرك الحقيقة ، وكأننا نشهدها للمرة الأولى .

وربما كان من بعض مزايا فلسفة توفيق الحكيم فى الفن أنها لم تحدثنا عن « الخبرة الفنية » حديث الناقد الذى يحكم على الأعمال الفنية من الخارج ، بل حديث الفنان الذى يعانى تلك التجارب من الداخل . وقد فطن أديبنا إلى أن

الفن ( كما قال برجسون ) إنما هو الدليل القاطع على إمكان توسيع ملكات الإدراك الحسى عندنا ، بحيث ترى ما هى فى العادة عاجزة عن رؤيته . وليس إعجاب الحكيم بالنشاط الفنى سوى مجرد مظهر من مظاهر حبه للحياة ، ورغبته فى الكشف عن المزيد من أسرارها . ولعل هذا هو السبب فى أننا نراه يضع الفن على قدم المساواة مع كل من الدين والعلم ، على اعتبار أنها جميعاً خيوط ثلاثة كتب على بشريتنا القاصرة العمياء أن تتمسك بها لتهتدى إلى نور الحقيقة . ولكن الحكيم حين ربط الفن بالوعى الفردى ، وحين سلم بالعبارة المأثورة التى تقول : إن الفن « أنا » ، والعلم « نحن » ، فإنه قد وقع فى نفس الخطأ الذى وقع فيه العقاد من قبل ، لأن من شأن التسليم بهذا الرأى إنكار تاريخ الفن ، وتجاهل الصبغة الاجتماعية للنشاط الفنى ، فى حين أن ظهور الفنان — كما قلنا من قبل — متوقف على قيام علاقة معينة بينه وبين مجتمعه . وقد جاءت تطورات المجتمع العربى نفسه شاهدة على قصور هذه النظرة الفردية إلى الفن ، فكان على الباحثين المتأخرين فى علم الجمال عندنا أن يصححوا تلك الفكرة الخاطئة عن الفنان باعتباره ظاهرة شاذة لا صلة لها بالعالم الذى نعيش فيه .

### احمد حسن الزيات

وثمة مفكر عربى آخر تأثر أيضاً بالثقافة الفرنسية ، وأقام فلسفته الجمالية تحت تأثير دراسته للأدب الفرنسى — مثله فى ذلك كمثل الأستاذ توفيق الحكيم — ألا وهو الأديب الكبير أحمد حسن الزيات ، صاحب « وحى الرسالة » . ونحن نعرف من تاريخ حياته أنه سافر إلى باريس فى النصف الأول من القرن العشرين ، فاستطاع أن يتعرف فى مدينة النور على أمهات الكتب الفرنسية فى الأدب والفن ، ووجد فى روائع الفن العالمية التى تزخر بها متاحف باريس إرهافاً لحسه وصقلا لذوقه . وكان للزيات من الإلمام بأدب العرب ، وفلسفة الشرق ، وحكمة الإسلام ، ما جعله يحاول الوقوف على أسرار الجمال فى بدائع الإنتاج البشرى غربياً كان أم شرقياً . ومن هنا فإن الزيات لم يقتصر على

معارضة روحانية الشرق بمادية الغرب ، بل هو قد حاول أن ينفذ إلى روح الجمال الإنسانى فيما وراء أمثال هذه الفروق السطحية العابرة . ولم يكن غريباً على مترجم « رافائيل » و « آلام فرتر » وغيرهما أن ينهل من ثقافة الغرب ما يعينه على فهم جوهر الفن . وهكذا استطاع أديبنا العربى الكبير — من خلال احتكاكه بالثقافة الأوروبية عموماً ، والثقافة الفرنسية خصوصاً — أن يقدم لنا فصولا قيمة فى فلسفة الجمال ، والنقد الأدبى ، وما إلى ذلك من مواضيع فنية وأدبية .

وقد كتب الزيات دراسة عميقة فى الجمال ، صدر بها الجزء الأول من كتابه « وحى الرسالة » ، وكان هدفه منها هو الوصول إلى تحديد مفهوم « الجمال » فى كل من الطبيعة والفن على السواء . وعلى الرغم من اعتراف الزيات بتعدد أنواع الجمال ، وتنوع الأشياء الجميلة ، فإننا نجده يحاول الاهتداء إلى الخصائص الرئيسية المميزة للجمال ، عقليا كان أم أدبيا أم مادياً . وقد قادته هذه المحاولة إلى ربط الجمال بثالوث رئيسى من الخصائص ، ألا وهى القوة والوفرة والذكاء . والمقصود بالقوة عنده شدة العمل وحدته ، وبالوفرة كثرة الوسائل وخصوبتها ، وبالذكاء الطريقة الرشيدة المفيدة لتطبيق هذه الوسائل . وجمال الأشياء إنمـا يتفاضل فيها بمقدار ما تشتمل عليه من هذه العناصر : فإن خصائص القوة والوفرة والذكاء لا تتوافر فى الأشياء الجميلة بنفس الدرجة ، ولا بنفس الطريقة ، وإنما هى تختلف من موضوع إلى آخر ، وتوجد أحياناً مجتمعة وأحياناً أخرى متفرقة . « ففى جمال الأسد القوة ، وفى جمال الطاووس الوفرة ، وفى جمال الإنسان الذكاء . ولا أقصد ذكاء الإنسان فى نفسه ، إنمـا أقصد ذكاء الطبيعة فى تهيئته وتثقيفه . »[1] وقد يعجب المرء كيف ينسب الزيات إلى الأشياء الطبيعية ضرباً من « الذكاء » ، ولكن هذا العجب سرعان ما يتبدد إذا علم أن ذكاء الطبيعة — فى نظر الزيات — إنما هو ملاءمة وسائلها لغاياتها ، ومطابقة طرائقها لصورها . ويضرب لنا الزيات مثلا بجمال المرأة

---

(١) أحمد حسن الزيات : « وحى الرسالة » ، الجزء الأول ١٩٤٠ ، ص ٣ — ٤ .

فيقول : « أنت لا تستطيع أن تفقه جمال المرأة إلا إذا وقفت على حكمة الله فيها وغرض الطبيعة منها ، وأدركت ما بين طبيعة خلقها وعلة وجودها من المواءمة التي تسترق الأفئدة وتدق على أفهام البشر »[1] .
وقد أرادت الطبيعة للمرأة أن تكون مطلوبة لا طالبة ، زوجة لا محاربة ، أما لا عشيقة ، فليس بدعاً أن يكون جمالها مزيجاً من الوداعة والعزة ، وخلطا من الضعف والدلال ، وطباقاً من الهيبة والنبل . وأما الرجل فقد أرادت له الطبيعة أن يعمل ويقاتل ويحمى زوجه ويعول أسرته ، فزودته بما يحقق هذا الغرض : تركيب وثيق محكم تنم ملامحه على السرعة والمهارة والقوة والشجاعة ، وجسم متجاوب الأعضاء متوازن الأوضاع يصلح لكل عمل ويقدر على كل حركة ويستقيم على أى صورة . وأنت حين تقول : « رجل جميل » ، فأنت تعنى بذلك أن الطبيعة وهي تكونه عرفت ما تفعل ، وفعلت ما تريد ؛ وإذن فإن اختلاف جمال الرجل عن جمال المرأة إنما يرجع إلى اختلاف قصد الطبيعة من وراء خلقها لكل منهما ، أو تباين العلة الغائية لخلق الواحد منهما والآخر .

بيد أن الأستاذ الزيات لا يقتصر على القول بأن اجتماع هذه الخصائص الثلاث ضرورى لحصول الجمال ، بل إننا لنجده يحاول أيضاً النفاذ إلى جوهر كل خاصية من هذه الخصائص على حدة : فهو يتحدث مثلا عن خاصية « القوة » التي نلمحها بسهولة فى جمال الأنهار والبحار ، والرياح والجبال ، لكى يقول لنا إنها أروع خصائص الجمال وأشدها أخذاً بمدارك الحس . وأما خاصية « الوفرة » فإنها أضعف من خاصية « القوة » لتأثرها بالذوق ، وخمودها بالإلف والعادة . ولكن من المؤكد أن ما يروقنا فى الكثير من موضوعات الطبيعة ، كالزهرة والفراشة مثلا ، إنما هو وفرة ألوانها ، ونصاعة أصباغها ، وتعدد أشكالها . وأما خاصية « الذكاء » فهى أخفى الخصائص الجمالية جميعاً : لأن مرجعها إلى التأمل والفهم ، وهذان لا يتيسران فى كل وقت ، ولا لكل أحد . ولما كان الزيات قد فهم من « الذكاء » معانى الترتيب والمواءمة

---

(١) أحمد حسن الزيات : « وحى الرسالة » ، الجزء الأول ، ١٩٤٠ ، ص ٤ .

والانتظام ، فليس بدعاً أن نراه يقول بصعوبة إدراك الجمال القائم على خصيصة الذكاء وحده ، خصوصاً وأن سر الإبداع — فى كثير من أشياء الطبيعة — لغز مجهول هيهات للكثير من العقول أن تنفذ إليه .

ثم ينتقل الزيات بعد ذلك إلى الحديث عن الجمال الطبيعى والجمال الصناعى فيقول إن جمال الطبيعة قائم فى الغالب على القوة والوفرة ، فى حين أن جمال الصناعة يستلزم أولا وبالذات عنصر الذكاء . والواقع أن روعة الجمال الطبيعى — فى نظر أديبنا الكبير — آتية من ناحية الحرية فى الطبيعة ، وحرية الطبيعة هى قانونها العام ، لا تقوم عظمتها إلا به ، ولا تتجلى فخامتها إلا فيه . والزيات هنا يربط جمال الطبيعة بانطلاقها وحريتها — كما فعل العقاد من قبل — فيقول إن شلالات النيل أجمل منظراً فى العين من النوافير المنظمة « لأن الجمال المطلق يملأ خيالك بالتأمل الحالم ، وذهنك بالتفكير الرفيع ، وشعورك بالطرب الباسط » . وأما حينما ترين الضرورة على « الشىء » أو على « الحى » ، فهنالك تجىء مظنة العبودية فتضيف إليه معنى من الحقارة والقبح يحطه ويشوهه . وهكذا الحال أيضاً بالنسبة إلى الجمال الصناعى : فإنه لابد من أن يتقيد بالقواعد ويتحدد بالأصول ، ولكن الفنان فى حاجة إلى الكثير من البراعة حتى يخفى تلك القيود ويحجب هذه الحدود . ومعنى هذا أن « العمل الفنى » لابد من أن يتسم بسمات الطبع المرسل والإلهام الحر ، وإلا لجاء خلواً من الحياة ، والقوة ، والصدق الفنى . وتبعاً لذلك ، فإن الزيات لا يريد للفنان أن يكون مجرد « صانع » يتبع بعض القواعد ، أو مجرد « محترف » يلتزم ببعض الأصول ، بل هو يريد له أن يكون إنساناً « مبدعاً » يستعين بذكائه من أجل تجاوز أصول الحرفة ، وتحطيم قواعد الصنعة . « وليس الجمال فى الفن المعنوى أو الحسى أن تحاكى الطبيعة محاكاة الصدى ، وتمثلها تمثيل المرآة ، وتنقلها نقل الآلة . تلك هى التبعية التى تنفى الذكاء ، والعبودية التى تسلب القوة . إنما عظمة الفن أن يفوق الطبيعة ؛ وإنما براعة الفنان أن يزيد فى ترتيب صورها بالذكاء ، وفى تنويع تفاصيلها بالوفرة ، وفى بيان تعبيرها بالحياة ، وفى سلطان تأثيرها

بالقوة ، وفى حقيقة وقائعها بالسحر الموهم والوشى الخادع »[1] . وواضح من هذا النص أن الزيات يعد « الجمال الفنى » أسمى بكثير من « الجمال الطبيعى » : لأن فى « الجمال الفنى » من القوة ، والوفرة ، والذكاء ، ما يفوق كل ما قد تنطوى عليه مشاهد الطبيعة ، من أمثال هذه السمات . وقد يكون الشىء الذى يقدمه لنا الفنان قبيحاً فى عالم الطبيعة ، ولكن صدق التعبير عنه ، ودقة التصوير فيه ، والتماس المنفعة منه ، تجعل منه عملا جميلا فى عالم الفن : كالوجه الدميم يرسمه المصور المبدع بريشته ، أو كالخلق الذميم يصوره الشاعر البارع بقلمه . وهكذا يتحقق جمال « العمل الفنى » بالعظمة فى إنتاجه ، والسعة فى وسائله ، والحكمة فى غايته . وحين يستعين الفنان بالجمل النفاذة ، والصور الآخاذة ، والظلال الرهيبة ؛ فإنه يجعل من الحوادث المؤلمة والمناظر المحزنة والمواقف المؤثرة « تعبيرات فنية » تحمل من « التأثير » أكثر من كل ما تنطوى عليه مآسى الحياة وأحداث الواقع وصرف الزمان .

وأما إذا قلد المرء أصوات الطبيعة من غير تأليف ولا تنسيق ولا معنى ، أو إذا أقام شلالا من الماء والحجر يضارع به شلال أسوان ، أو إذا سرد بالكلام الموزون حادثة عادية من حوادث اليوم ، فهنالك لا بد من أن يخطئه الفن ، وينزوى عنه الجمال . — ولو كانت كل مهمة الفن هى العمل على محاكاة الطبيعة ، أو هى الاقتصار على نسخ الواقع ، لكان الإبداع الفنى مجرد عملية آلية تخلو تماماً من كل تعبير ، وتفتقر فى صميمها إلى عنصر الذكاء . صحيح أنه ليس من الفن فى شىء أن يصغر الفنان الطبيعة ، أو أن يحتقر الواقع ، أو أن يتعلق بالتافه ، ولكن من المؤكد أن الاقتصار على تكرار الجمال الطبيعى ، أو تقليد الحقيقة الخارجية ، أو ترديد الواقع ، إنما هو أيضاً مجرد براعة تكنيكية ليست من الفن فى شىء . والزيات يعترف بسمو الجمال الفنى على الجمال الطبيعى حين يقول : « انظر إلى تعاجيب الطبيعة وتهاويل الفلك من العواصف والصواعق والبراكين ، تجدها فى ذاتها جليلة رائعة ، ولكنك

---

(١) « وحى الرسالة » ، الجزء الأول ، ص ١١ .

تجدها فى فن الشعراء والمصورين والمثالين أجل وأروع . لقد وضعوا فيها شهوات النفوس ، وسلطوا عليها تصادم الأهواء ، وصوروها للأذهان فى عالم من الآلهة الكملة فى قواها المختلفة ، تتنافس فى العجائب ، وتتصارع بالأهوال ، وتتفانى على اللذة . وسحر الفن الإغريقى فى صمته وفى نطقه قائم على تجميل الظواهر المروعة فى الطبيعة بالنوازع المتضاربة فى النفس »[1] .

بيد أن الزيات يعود فيقرر — فى موضع آخر — أنه ليس من شأن الفن أن يعارض الطبيعة أو أن يناقضها ، وإنما من شأنه أن يحسنها ويزينها ويعمل أحسن مما عملت ، باتباع طريقتها ، واقتباس وسيلتها ، وملاحظة تطورها . وحجة الزيات هنا أن الفنان كلما دنا من الطبيعة كان أنق وأصدق ، لأن الطبيعة صادقة لا تعرف التمويه ، صريحة لا تقبل الرياء . وهو يضرب لنا مثلا فيقول : « انظر إلى أدب الجاهليين من العرب والإغريق ، تجد أظهر خصائصه الحقيقة والسذاجة والوضوح : ذلك لأن البدوى أو الهمجى يمتاز بقوة بصره وحدة سمعه ؛ وإن حاسته المعنوية التى تتصل بعينه وأذنه تمتاز كذلك بوضوح الإدراك وصدق الحساسة . وإذا كان ذوقه أضعف من ذوق المتمدن فى التحليل والتحديد والتمييز ، فإنه ثابت غير مضطرب ، خالص غير مشوب . لقد اخترع البدوى المجازات البيانية والصور الخطابية ، قبل أن ينشأ الفن ويوضع البيان .. »[2] . وعلى الرغم من أن الزيات يعترف بأن الحقيقة الفنية تختلف فى نفسها من شعب إلى شعب ، ومن قرن إلى قرن ، حتى لتختلف فى المكان الواحد ، وفى الزمان الواحد ، وفى الإنسان الواحد ، تبعاً لحالات العواطف وانطباعات الحوادث واختلافات الميول ، إلا أن مرجع كل حكم من أحكام الذوق — فى رأيه — إنما هو إلى الطبيعة التى هى القاضى الأعلى . ولما كان للطبيعة فى نظره قانون نافذ على كل كائن ، فليس بدعاً أن نراه يقرر أنه قد كان للناس — قبل أن يوجد الفن — ذوق معنوى خلقته الطبيعة فيهم .

---

(١) المرجع السابق : ص ١٢ .

(٢) أحمد حسن الزيات : « دفاع عن البلاغة : الذوق » ، مجلة « الرسالة » العدد ٥٠٦ ، ١٥ مارس سنة ١٩٤٣ ص ٢٠٢ .

كما تخلق الغرائز ، وكان لهذه الحاسة من ميلها ونفوذها قاض يحكم على كل شيء فلا يخطئ حكمه . وإن الزيات ليتمنى أن يجيء اليوم الذى نستطيع فيه أن نكون طبيعيين كالبدو : نستلهم الواقع ونستوحى الطبيعة ! ولكنه يدرك صعوبة تحقق هذه الأمنية ، فيعقب على ذلك بقوله : « اليقين الذى لا ريب فيه أننا لا نستطيع ، لأن حياتنا قد أصبحت من التركب والتعقد والتصنع ، بحيث لا تجد غريزة على جبلتها ، ولا عادة على طبيعتها ، ولا عاطفة من عواطف الناس على أصلها وحقيقتها . فنحن نتغزل من غير حب ، ونمدح من غير عاطفة ، ونصف ما لم نر ، ونقص ما لم يقع ، ونتقمص فى القصص أشخاصاً خياليين أو حقيقيين ، فنتكلم بلسانهم ، ونشعر بشعورهم ، فكيف نستطيع فى هذه الأحوال أن نجد العبارة والحرارة اللتين يجدهما البدوى أو الهمجى من دون كد ولا معاناة ؟ لقد جعلنا الطبيعة بالتصنع فناً ، فينبغى أن نجعل الفن بالتطبع طبيعة »[1] .

ويبقى أن نتساءل : هل من الحق أن الطبيعة هى من « الكمال » إلى الحد الذى نستطيع معه أن نقول إنها هى المرجع الأوحد لكل حكم من أحكام الذوق ؟ أو هل يكون من الصواب أن يقال إن الفنان كلما دنا من الطبيعة كان دائماً أصدق وأنقى ؟ ألسنا نلاحظ أن الطبيعة نفسها قد تخطئ ، فضلا عن أنها قلما تقدم لنا لوحات فنية بمعنى الكلمة ؟ وإذن فلماذا يأبى أديبنا العربى إلا أن يدعو الفنان إلى الخضوع للطبيعة ، فى حين أنه هو نفسه قد اعترف فى موضع آخر بأن الجمال الفنى أرقى وأسمى من الجمال الطبيعى ؟ ألسنا نحيل الفن إلى مجرد بطانة تافهة للعالم الخارجى ، لو أننا تطلبنا من الفنان أن يستمد كل قواعده من الطبيعة ؟ ولو كانت كل مهمة الفنان هى الاقتصار على استلهام الطبيعة ، أفلا يكون من واجبنا عندئذ أن نسلم بأن فن التصوير الشمسى ( الفوتوغرافى ) إنما هو الوريث الشرعى الأوحد لكافة الفنون الجميلة ؟ وإذا صح هذا ، أفلا يكون من العبث أن نتمسك بضروب ناقصة من المحاكاة ،

---

(١) المرجع السابق : ص ٢٢٠ .

كتلك التى يقدمها لنا فن النحت أو فن الرسم ؟ . . . صحيح أن الأستاذ الزيات حينما يدعونا إلى استلهام الطبيعة ، فإنه لا يرمى من وراء هذه الدعوة إلا إلى تأكيد أهميـة « الصدق » فى الإنتاج الفنى ، وضرورة البعد عن التصنع أو التكلف فى شتى التعبيرات الفنية ، ولـكن من المؤكد أن النشـاط الفنى لا يخلو من عمليات تشكيلية تستلزم المهارة ، والصنعة ، والحيل التـكنيكية . فليس من الخروج على الفن فى شىء أن يصف لنا المرء ما لم ير ، أو أن يقص علينا ما لم يقع ؛ وإلا لـكان علينا أن نستبعد من دائرة الفن تماماً كل تخيل إبداعى ، فى حين أن الخيال الفنى إنما هو المصدر الأصلى لـكل نشاط جمالى !

**زكى نجيب محمود**

وأخيراً قد يكون فى وسعنا أن نتحـــدث عن مفكر عربى آخر هو الفيلسوف ، والمنطقى ، والأديب ، والناقد الفنى ، وعالم الجمال ، ألا وهو الأستاذ الدكتور زكى نجيب محمود . والمتتبع لنشاط هـذا المفكر يعلم أنه فى مقدمة المهتمين بفلسفة الفن والنقد الأدبى ، إلى جانب اهتمامه بقضايا الفلسفة العامة ومسائل المنطق الوضعى : فإن له دراسة قيمة بعنوان « فلسفة وفن » ( سنة ١٩٦٣ ) تعرض فيها لموضوع الصورة فى الفلسفة والفن ، وناقش فيها مشكلة تحليل « الذوق الفنى » ، كما بحث فيها رسالة الفنان بالتفصيل . هذا إلى أن للدكتور زكى نجيب محمود سلسلة من الدراسات الفلسفية فى تاريخ المذاهب الجمالية تنـاول فيها بالبحث فلاسفة عديدين مثل أفلاطون ، وأفلوطين ، وكانت ، وغيرهم . وأما فى ميدان النقد الأدبى ، فإن لأديبنا العربى المعاصر صولات وجولات ، وهو صاحب دراسات قيمة فى أدب العقاد ، وشعر البارودى ، والشعر الحديث ، ودور الانسان المعاصر فى الأدب الحديث ، ومكانة الأدب فى عصر العلم والصناعة ، وأبعاد القصـة ، وريادة الأدب ، وأسلوب الكاتب . . . الخ . وسنقصر حديثنا فى الأسطر القلائل القادمة على « فلسفة الفن » عند زكى نجيب محمود ، على نحو ما بسطها لنا هو نفسه فى أحدث مؤلف له وفى مقالات أخرى له متفرقة .

والحق أننا لو شئنا تعريفاً عاما للفن عند مفكرنا العربى الكبير ، لكان فى وسعنا أن نقول إن الفن عنده ضرب من ضروب الخلق المبتكر الجديد ، فهو ليس مجرد « تقرير » عما هو واقع فى الطبيعة الخارجية من جهة ، وهو ليس مجرد « تعبير» عن نفس منتجه من جهة أخرى ، وإنما هو إبداع يضيف إلى كائنات الدنيا كائنات جديدة تحب لذاتها أو تكره لذاتها . ومثل هذا التعريف يستلزم أن يكون النشاط الفنى نشاطاً نوعياً مستقلا ، فليس بدعاً أن نجد الدكتور زكى نجيب محمود يرفض كلا من نظرية « المحاكاة » التى تقول إن العمل الفنى مجرد نقل عن الطبيعة أو نسخ للحقيقة الخارجيـــة ، ونظرية « التعبير » التى تقول إن العمل الفنى انعكاس لعواطف الفنان وانفعالاته وحياته الباطنية . ولهذا يقرر الأستاذ الدكتور أن مهمة الناقد إنما تنصب على تحليل « العمل الفنى » نفسه ، دون الاهتمام بشخصية الفنان ، أو العمل على دراسة الظروف التى أحاطت بإنتاجه الفنى . وهو يقول فى ذلك بصراحة إنه « لا يجوز للناقد . . . أن يسأل عن لوحة — مثلا — قائلا : ما مغزاها ؟ أو ما معناها ؟ لأنه لا مغزى ولا معنى فى الفنون ، إذ الفن « خلق » لكائن جديد . هل نسأل عن جبل أو عن نهر أو عن شروق أو غروب قائلين : ما مغزى ؟ وما معنى ؟ أو هل ترانا ننظر إلى التكوين وحده معجبين أو نافرين ؟ . . وهكذا ينبغى أن يكون موقفنا إزاء العمل الفنى : لأنه خلق وإنشاء ، وليس كشفاً عن أى شىء كان موجوداً بالفعل ، ثم جاء الفن ليصوره[1] . . » وواضح من هذا النص أن المفكر العربى لا يريد لنا أن نتسلل خلال العمل الفنى إلى ما وراءه فى العالم الخارجى ، كما أنه لا يريد لنا فى الوقت نفسه أن نتسلل خلال العمل الفنى إلى ما وراءه فى نفس خالقه . ولا شك أن حرص الدكتور زكى نجيب محمود على تركيز كل اهتمامنا فى « العمل الفنى » نفسه إنما هو الدليل الأكبر على تجاوبه مع التيارات الجمالية

---

(١) د . زكى نجيب محمود : « فلسفة وفن » ، القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٦٣ ، ص ٢٢٠ — .

الحديثة التى أرادت لعلم الجمال أن يكون علماً موضوعياً قائماً بذاته ، فى استقلال تام عن شتى العلوم الأخرى من رياضة ، وفيزياء ، وعلم نفس ، وعلم اجتماع . . إلخ .

بيد أن إيمان الكاتب العربى بأصالة النشاط الفنى لم يمنعه من التقريب بين طبيعة الفن وطبيعة اللعب . وقد سبق لنا أن التقينا بهذه النظرية عند مفكر عربى آخر هو المرحوم الأستاذ سلامة موسى الذى استقى بذور هذه النظرية من بعض المفكرين الغربيين مثل شيلر وداروين وهربرت اسبنسر . ولا شك أن الدكتور زكى نجيب محمود — هو الآخر — قد استلهم فى قوله بهذه النظرية بعض المفكرين الأجانب ، ولكننا نراه يحاول العمل على تجديدها والبحث عن حجج أخرى لتأييدها . وهو يبدأ حديثه عن الصلة بين الفن واللعب فيقول : « إن التلقائية فى اللعب هى نفسها التلقائية فى الفن . والتنفيس الذى يكون فى اللعب هو نفسه التنفيس الذى يكون فى الفن . والتنزه عن الغرض فى اللعب ، هو نفسه التنزه عن الغرض فى الفن . وأهم من هذا كله ، التعبير عن الكيان الإنسانى فى مجموعه — لا هذا العضو وحده أو ذلك العضو وحده — هو فى اللعب وفى الفن على حد سواء . فأنت لا تدرى وأنت تلعب أبالحواس تلعب أم بالعقل ، لأنك تلعب بكل ملكاتك فى آن واحد . وكذلك فى الفن إذ تشخص ببصرك إلى صورة أو تصغى بسمعك إلى نغم .. »[1] ثم يستطرد الكاتب فيقول إن الفرد حين يلعب — كما لاحظ شيلر من قبل — إنما يصبح فرداً متكاملا متحداً ، إذ تخرج جميع قواه إلى الفاعلية النشيطة . وهكذا الحال أيضا بالنسبة إلى الفن : إذ يجد الإنسان نفسه فى مجال الفنون كائناً متكاملا بكل مقوماته ، غير منشطر ولا منقسم . وفضلا عن ذلك فإن الناس منقسمون — فى حياتهم العادية — إلى أهل فكر ، وأهل عمل ، وهذا الانقسام نفسه سبب من أسباب عجزهم عن التفاهم . ولكنهم بمجرد ما يجتمعون فى دولة الفن ، فإن أبصارهم وأسماعهم — فيما يقول الدكتور زكى نجيب — تجتمع كلها على ملتقى واحد . .

---

(١) « فلسفة وفن » ١٩٦٣ ، فصل بعنوان : « رسالة الفنان » ، ص ٢٣٢ — ٢٣٣ .

ولا شك أن الدكتور زكى نجيب محمود حينما قرب طبيعة الفن من طبيعة اللعب ، فإنه لم يكن يقصد مطلقاً إلى الانتقاص من قيمة النشاط الفنى ، أو النزول بالفن إلى مستوى اللهو العاطل الذى لا طائل تحته ، وإنما كان يرمى من وراء ذلك إلى تأكيد الطابع التلقائى للنشاط الفنى ، وإبراز الصبغة التكاملية للفاعلية الجمالية . ولكننا إذا سلمنا معه بأن الفن لعب ولهو ، فكيف يتفق هذا مع ما سبق له تقريره من أن الفن خلق وإنشاء ؟ وهل ننسى أن النشاط الفنى عمل جدى ينطوى على الكثير من الجهد والتفكير والتنظيم ؟ وماذا عسى أن يكون هذا التنزه عن الغرض فى الفن ، بينما نحن نشاهد دائماً لدى الفنانين اهتماماً جدياً بإنتاجهم وحرفتهم ، دون أن نجدهم يعدون نشاطهم مجرد حاجة إلى بذل جهد بدون أدنى غرض ؟ وقد نسلم مع الدكتور زكى نجيب بأن فى طبيعة الفن شيئاً من طبيعة اللعب ، ولكن أى لعب هذا الذى ينطوى عليه بناء منزل أو تشييد كاتدرائية ؟ وكيف يجوز لفلسفة جمالية تعترف برسالة الفنان ، وتدعو إلى ربط الفن بالمجتمع ، وتقرر أنه « لابد فى كل فن من الالتزام » ، أن تنادى فى الوقت نفسه بأن الفن مجرد لعب أو تنفيس ؟

... على أننا لو عدنا إلى حديث مفكرنا العربى المعاصر عن « رسالة الفنان » ، لوجدنا أنه يعلق أهمية كبرى على النشاط الفنى فى المجتمع البشرى ، على أساس أن رسالة الفنان إنما هى مخاطبة الإنسان من حيث هو إنسان على الإطلاق . فالفن — فى رأيه — « اجتماعى » ، ولكن لا بالمعنى الذى يخدم به هذه الجماعة دون تلك ، بل بالمعنى الذى يخدم به المجتمع الإنسانى باعتباره أسرة واحدة . وسواء نظرنا إلى مسرحيات شكسبير ، أم إلى قصة دون كيشوت لسيرفانتيز ، أم إلى حكايات ألف ليلة وليلة ، أم إلى المساجد والمعابد والكاتدرائيات التى تفنن بناتها فى تشييدها بكل ما فى وسعهم من فنون البناء ، فإننا فى كل هذه الحالات لابد من أن نجد أنفسنا بإزاء فنانين قد كتبوا ، وقد أنشدوا ، وقد شيدوا ، وفى أذهانهم الطبيعة الفنية على أسمى صورها ، فجاءت آثارهم « للإنسان » من أى بلد جاء وبأى مذهب دان ، وبأى لسان تكلم . وعلى حين

أن السياسة تمزق الناس قوميات متعارضة ، والعلم نفسه قد انصرف فى طبقاته العليا إلى ما يخدم السياسة فى أغراضها بما يزودها به من أدوات الفتك والدمار والتهديد والتخويف ، نجد أن الفن ـ والفن وحده ـ هو مناط الأمل للبشرية بأسرها : إذ فى رحابه يتحقق تآخى الإنسان مع أخيه الإنسان . « وذلك لا يتحقق ـ بالطبع ـ إلا إذا أفلت الفنان من قبضة الدولة الواحدة فلا يجعل أدبه تبشيراً بما تريده تلك الدولة ، إنما يوجه أدبه إلى « الإنسان » .. »[1] .

وهنا قد يعترض معترض فيقول إنه إذا أريد للفنان الحديث اليوم أن يعود إلى احتلال مركزه فى صميم الحياة الاجتماعية ، فلابد لنا من أن نجعل من فنه « حرفة » ، ولا بد للدولة نفسها من أن تشرف على رعاية الفنون بوصفها ظواهر اجتماعية خطيرة الشأن ، خصوصاً وأن « القيمة الجمالية » هى فى صميمها « قيمة اجتماعية » . ورد الدكتور زكى نجيب على هـذا الاعتراض أن للفن ـ بلا شك ـ رسالة اجتماعية ، فإن متاحف الفن فى كل عواصم العالم هى كالعنوان من الكتاب . هذا إلى أنه لا يمكن أن تقوم حضارة بدون فن ، كما أنه لا حضارة بغير اشتراك الأفراد فى نشاط تتسق أطرافه على اختلافها فى الظاهر . ولكن ، على الرغم من أن مفكرنا العربى لا ينكر وظيفة الفن الاجتماعية ، إلا أنه يخلع على « الالتزام » طابعاً إنسانياً واسعاً ، لا مجرد طابع اجتماعى ضيق . وهو يقول فى ذلك بصراحة : لسنا ممن يقول إن حرية الفنان تجيز له أن يعبث بمادته الفنية كيف شاء ، فيجرى اللفظ أو اللون أو النغم كما تريد له نزواته ، بل لابد فى كل فن من الالتزام . وأشد التزام هو التزام « الحق » كما يعثر عليه فى دخيلة نفسه . فليس فنا ما ليس يلجم صاحبه دون الشطح الذى لا يعرف الحدود والقيود ، وإلا لكان كل حالم فناناً . فلئن كان الفنان بمثابة من يحلم لبنى جنسه من البشر ، إلا أنه حلم منضبط بالقواعد والقوالب والمبادئ انضباطاً يقيده فى حدود « الحق » الذى يريد الفنان أن يبثه فى فنه »[2] .

وقد يجد البعض فى ربط مفهوم « الالتزام » بمفهوم « الحق » على هذه الصورة

---

(١) و(٢) « فلسفة وفن » ص ٢٣٤ ، ص ٢٣٥ .

تمييعاً للقضية ، أو مجرد عود إلى الفردية ، باسم نزعة إنسانية غامضة ، ولكن الدكتور الأديب يعود فيؤكد أن الفن ليس شيئاً فردياً خاصاً بصاحبه وحده ، وإنما هو للناس أجمعين . ولم يخامر الناس أدنى شك فى وظيفة الفن الاجتماعية ، اللهم إلا فى أوائل القرن الماضى على أثر ظهور الحركة الرومانسية ، وأما قبل ذلك فلم يكن أحد يتردد فى التسليم بأن الفن للمجتمع كله ، ولم يكن الشاعر ينشد لنفسه وإنما كان ينشد للناس ، وما كان المثال أو الرسام أو الموسيقار ينحت التماثيل أو يرسم الصور أو يعزف الموسيقى ليكون ذلك بمثابة النجوى بينه وبين نفسه ، بل كان كل ذلك للناس أجمعين .

ولكننا حتى إذا سلمنا مع الدكتور زكى نجيب بأن الفنان ينتج للآخرين لا لنفسه ، وحتى إذا اعترفنا بأن النشاط الفنى هو فى صميمه ظاهرة بشرية ، فهل يترتب على ذلك بالضرورة ألا يكون الفن حاجة إنسانية تنبع من الفرد وترتد فى النهاية إلى الفرد ؟ أو بعبارة أخرى : هل يكون فى مجرد القول بأن الفنان ينتج للناس أجمعين ، ضمان كاف لقيام الفن بوظيفته الاجتماعية ؟ هذا ما يبدو أن الأستاذ الدكتور يرد عليه بالإيجاب ، فإننا نجده يحاول التوفيق — فى رحاب الفن — بين النزعة الفردية والنزعة الاجتماعية ، فيختم حديثه عن « رسالة الفنان » بقوله : « والدعوة التى ندعو إليها فى رسالة الفن ماذا تكون ، إنما تحقق الفردية العزيزة على أصحابها ، كما تحقق فى الوقت نفسه اشتراك الناس فى فاعلية واحدة ، وهى أن يتجه الفنان إلى حقيقة الإنسان فى آماله وآلامه ، وخواطره ومشاعره ، ليلتقى فى محرابه كل إنسان » . والحق أن الأستاذ الدكتور حين يتحدث عن « الفردية » ، فإنه لا يعنى بها تأكيد الفرد لذاته فى وجه مجتمعه ، بل هو يعنى بها أن الفرد جزء من نسيج المجتمع ، كاللفظة الواحدة لا يتم معناها إلا وهى فى عبارة تشملها وتشمل غيرها فى بناء محكم الروابط والصلات . وكما أننا لم نعد نقول ( مثلا ) : الفرد حيال المجتمع ، بل أصبحنا نقول : الفرد فى المجتمع ، فكذلك لم يعد فى وسعنا أن نقول : الفنان حيال المجتمع ، بل الفنان فى المجتمع . وقد كان الفنان —

فيما مضى — ينتج الفن لشخص معين يرعاه ، فكان يمكن عندئذ تصوره فى حياة فردية إلى حد ما . وأما اليوم فهو بحاجة إلى جمهور ينفعل بفنه ليشترى ثمرات فنه[1] .

ولكن ، إذا كان من الحق أنه لا يمكن أن يقوم فن بدون مجتمع ، وأنه لا يمكن أن تكون ثمة قيمة جمالية بدون جمهور ، فهل يوافق الأستاذ الدكتور على القول بأن الفنان « صنيعة المجتمع » ، وأن العمل الفنى هو مجرد صدى للعقل الجمعى أو انعكاس للبيئة الاجتماعية ؟ وبعبارة أخرى هل يسلم أديبنا العربى بأن الجمال الفنى هو مجرد ظاهرة اجتماعية نسبية ، ينظمها المجتمع ، ويحيطها بسياج من الجزاءات الاجتماعية ؟ وإذا كانت رسالة الفنان — فى رأيه — هى « مخاطبة الإنسان من حيث هو إنسان » ، فهل نفهم من هذا أن « الإنسان » الذى يخاطبه الفنان ، هو الإنسان الكلى أو الإنسان العام ، لا إنسان عصره وبيئته ؟ . . . كل تلك أسئلة قد لا نجد لها إجابات حاسمة لدى الدكتور زكى نجيب محمود ، وإن كنا نلاحظ أن نزعته الإنسانية قد أملت عليه تأكيد العنصر الفردى فى النشاط الفنى . ولعل هذا هو السر فى تلك التفرقة الحادة التى طالما أقامها مفكرنا العربى بين « العلم » و « الفن » ، على اعتبار أن العلم هو العلم بغض النظر عن أشخاص منتجيه ، فى حين أن العلاقة وثيقة فى الفن والأدب بين الآثار ومنتجيها . والحق « أن الأمر هنا مختلف عنه فى حالة العلم والعالم ، لأنك لا تستنتج شخصية العالم من علمه ، وأما فى الفن والأدب ، فالمفروض أن تكون ثمة رابطة بين صاحب الأثر وأثره ، بحيث تستطيع أن تستنتج شخصه من أثره »[2] . ولا شك أن أمثال هذه الأحكام قد تعود بنا من جديد إلى العبارة المأثورة القائلة : « العلم نحن ، والفن أنا » .

---

(١) د . زكى نجيب محمود : « طراز من الفردية جديد » ، مقال بمجلة « الفكر المعاصر » ، العدد ١٢ ، فبراير سنة ١٩٦٦ ص ١٣ .

(٢) د . زكى نجيب محمود : « يمين الفكر ويساره » ، مجلة « الفكر المعاصر » ، العدد ١٣ مارس سنة ١٩٦٦ ص ١٣ .

ونحن نجد الدكتور زكى نجيب يحاول — فى موضع آخر — إقامة تفرقة أخرى بين « العلم » و « الفن » ، فنراه يقرر أن ما يميز « الفنون » فى مختلف ألوانها عن « العلوم » إنما هو اهتمامها الواضح بالمفردات ، فى حين أن العلوم لا تهتم إلا بالكليات . ومعنى هذا أن موضوعات العلوم جوانب مجردة من الواقع ، انتزعها العلماء من المفردات التى يشاهدونها ، فى حين أن موضوعات الفنون هى هذه المفردات فى تفردها . « فلو لحظت صفة تميز البقر — مثلا — فعزلتها بذهنك جانباً ، فقلت إن البقر يجتر ، كنت بمثابة العالم ، لأنك جردت صفة واحدة من مجموعة صفات لا توجد فى العالم الواقع إلا مركبة مشتبكة ، أى انتزعتها وحدها ، مع أنها لا توجد فى الدنيا الحقيقية وحدها ، ثم لأنك عممت هذه الصفة بين البقر جميعاً . أما إذا استوقفت نظرك بقرة واحدة بشىء ، فصورتها رسماً أو كلاما أو نحتا ، بحيث تثبت لها فرديتها التى لا تشترك فيها مع سائر البقر ، فأنت هاهنا بمثابة الفنان . »[1] وهذا الكلام يعيد إلى أذهاننا بعض عبارات برجسون ، خصوصاً فى كتابه « الضحك » ، حيث نراه يحدثنا عن فردية « العمل الفنى » ، كما يذكرنا ببعض أحاديث كاسيرر ، خصوصاً فى كتابه « مقال عن الإنسان » حيث نراه يبرز ما فى العلم من « تجريد » و « تعميم » . ولكن المهم هنا أن الدكتور زكى نجيب محمود يربط العلم بعمليات التجريد والتعميم التى توصلنا إلى حقائق عامة تنطبق على هذا وذاك ، بينما نجده يربط الفن بعمليات التجسيد والتخصيص التى نقوم فيها بالتقاط موقف فرد مما يعج به العالم من حولنا ، لكى نصور ما فيه من حالة جزئية فريدة لا نظير لها .

بيد أن الأستاذ الدكتور يلاحظ أن مثل هذه النظرة إلى الفن قد لا تنطبق على شتى الاتجاهات الفنية المعروفة ، ولذلك فإننا نجده يحاول تصنيف الاتجاهات الفنية المختلفة عن طريق الرجوع إلى الأساس الفلسفى لكل اتجاه منها . وهذه المحاولة التى لا تخلو من مهارة قد أدت به إلى حصر الاتجاهات الفنية فى المواقف الخمسة الآتية : —

(١) د . زكى نجيب محمود : « شروق من الغرب » مكتبة الأنجلو ، ص ٢٨٥ .

١ — موقف المدرسة التكعيبية ، ومرده إلى النظرية الفيثاغورية فى الفلسفة .

٢ — موقف الفن التجريدى ، ومرده إلى النظرية الأفلاطونية فى المثل .

٣ — موقف الفن الكلاسيكى ، ومرده إلى النظرية الأرسطية فى المادة والصورة .

٤ — موقف المدارس التعبيرية والسيريالية ، ومرده إلى التحليل النفسى للشعور واللاشعور .

٥ — موقف المدارس الشكلية المحضة ، ومرده إلى المدرسة الجمالية الحديثة التى نادت باستقلال الفن فى عالم ثالث قائم بذاته ، بين الطبيعة والذات[1] .

ولا يتسع المقام لمناقشة هذا التصنيف الفلسفى للاتجاهات الفنية ، وإنما حسبنا أن نشير إلى ما قد يكون فيه من تداخل بين بعض الأقسام ، خصوصاً بين الاتجاهين الثانى والخامس . ولكن الذى يعنينا من هذه الدراسة أنها قد تضمنت بحثاً عميقاً لمشكلة « الصورة » فى الفن ، فلم تقتصر على رسم بعض الخطوط المتوازية بين الاتجاهات الفنية المختلفة ، والمواقف الفلسفية التى استندت إليها ( ضمناً أو صراحة ) ، بل هى قد امتدت أيضاً إلى مناقشة بعض المفاهيم الحديثة للفن . وهكذا استطاع الدكتور زكى نجيب محمود أن ينفذ بفلسفة الفن فى الفكر العربى المعاصر إلى مجالات جديدة ، فحاول مثلا أن يتعاطف مع القائلين بأن الفن إبراز لحقائق الأشياء فى تكوينها الهندسى ، وشرح لنا دور « الرمزية » فى الفن قديماً وحديثاً ، وأعلن بصراحة أن القول بأن الجمال هو غاية الفن إن هو إلا السذاجة بعينها ، ولم يجد مانعاً من التوقف عند مشكلة « الأشكال الخاصة » من أجل البحث عن بعض أسرار الانسجام فى « الصورة الفنية » . . . إلخ إلخ .

---

(١) « فلسفة وفن » ، ص ٢٠٧ .

# المراجـع

[ سنقتصر فى هذه القائمة على إيراد المصادر الأساسية ، مرتبة بحسب ترتيب الحروف الأبجدية لأسماء المؤلفين ] :

## (ا) المراجع الأجنبية


1. **Alain** (E. Chartier, dit) : " Système des Beaux-Arts ", Paris, Gallimard, 1926.
2. Alain : " Vingt Leçons sur les Beaux-Arts ", Paris, Gallimard, 1931.
3. Alain : " Propos sur l'Esthétique. ", Paris, P.U.F., 1949.
4. Alain : " Les Arts et les Dieux. ", éd. G. Bénézé, Préface. A. Bridoux, Paris, Gallimard, 1958.
5. **Bayer** (Raymond) : " Essais sur la Méthode en Esthétique", Paris, Flammarion, 1953.
6. Bayer (R.) : " Traité d'Esthétique ", Paris, Armand Colin 1956.
7. Bayer (R.) : " Histoire de l'Esthétique. ", Paris, Armand Colin, 1961.
8. Bayer (R.) : " L'Esthétique Mondiale au XXe Siècle ", Paris, P.U F., 1961.
9. **Bergson** (Henri) : " Œuvres ", Paris, P.U.F., Ed. du centenaire, 1960.
10. **Camus** (Albert) : " Le Mythe de Sisyphe. ", Paris, Gallimard, 1942.
11. Camus (A.) : "L'Homme Révolté ", Paris, Gallimard, 1951.
12. **Cassirer** (Ernest) : " The Philosophy of Symbolic Forms. ", 3 vol., New-Haven : Yale University Press, 1953, 1955, 1957.

13. Cassirer (E ) : " Essay on Man. ", Canada, 1954.

14. **Croce** (Benedetto) : " Esthétique, comme Science de l'Expression et Linguistique Générale ", traduction française, Paris, Girard-Brière, 1904.

15. Croce (B.) : " Bréviaire d'Esthétique ", trad. franç. par C. Bourgin, Paris, Payot. 1923.

16. **Collingwood** (R. G.) : " The Principles of Art ", London, Milford, Oxford University Press, 1938.

17. **Dewey** (John.) : " Art as Experience ", N-Y., C. P. Putman's sons, 1934.

18. Dewey (J.) : " The Philosophy of Art ", New-York, The Dial Press, 1929.

19. **Dufrenne** (Mikel) : " Phénoménologie de l'Expérience Esthétique ", 2 volumes, Paris, P.U.F., 1953.

20 **Feldmann** (Valentin) : " L'Esthétique Française Contemporaine ", Paris Félix Alcan, 1936.

21. **Focillon** (Henri) : " La Vie des Formes ", Paris, Leroux, 1934.

22. **Heidegger** (Martin) : " Chemins qui mènent nulle part ", trad. franç. par W. Brokmeier, Gallimard, 1962.

23. **Lalo** (Charles) : " Introduction à l'Esthétique ", 2e éd., Paris, Colin, 1912.

24. Lalo (Ch.) : " Notions d'Esthétique ". Paris, 4e éd., P.U.F., 1952.

25. Lalo (Ch.) : " L'Expression de la Vie dans l'Art. ", Paris, Alcan, 1933.

26. Lalo (Ch.) : " L'Art loin de la Vie ", Paris, Vrin, 1939.

27. Lalo (Ch.) : " L'Art près de la Vie ", Paris, Vrin, 1942

28. Lalo (Ch.) : " Les grandes évasions esthétiques ", Paris, Vrin, 1947.

29. **Langer** (Susanne K.) : " Philosophy in a New Key. ", A Mentor Book, New-York, 9th printing, 1958. (First Ed., 1942).

30. Langer (Susanne K.) : " Feeling and Form. ", London, Routledge, 1953.

31. Langer (S. K.) : " Philosophical Sketches ", John Hopkins Press, Baltimore, 1962.

32. Langer (S.K.) editor : "Reflections on Art", John Hopkins Press, Baltimore, 1958.

33. **Malraux** (André) : "Les Voix du Silence", Paris, Gallimard, 1951.

34. Malraux (A.) : "Le Musée Imaginaire de la Sculpture Mondiale", Paris, Gallimard, III, volumes, 1952-1954.

35, **Merleau-Ponty** (Maurice): "Signes"., Paris, Gallimard, 1960.

36. Merleau-Ponty (M.): "Le Visible et l'Invisible", Paris, Gallimard, 1961.

37. **Read** (Herbert): "The Philosophy of Modern Art", Faber and Faber, London, 1952.

38. Read (H.): "The Meaning of Art", London, A Pelican Book, 1954.

39. Read (H.) : "The Forms of Things Unknown"., London, Faber and Faber; 1960.

40. **Santayana** (George): "The Sense of Beauty"., New-York, Scribner, 1918.

41. Santayana (G.): "Reason in Art", New-York, Scribner, 1923.

42. **Sartre** (Jean-Paul) : "L'Imaginaire", Paris, Gallimard, 1940.

43. Sartre (J—P.) : "Situations, II", Paris, Gallimard, 1948.

44. Sartre (J—P.) : "Critique de la Raison Dialectique", Paris, Gallimard, 1960.

45. **Souriau** (Etienne) : "L' Abstraction Sentimentale" Paris, Hachette, 1925.

46. Souriau (E.) : "Perfection Vivante et Perfection Formelle", Paris, chette, 1925.

47. Souriau (E.): L'Avenir de l'Esthétique", Paris, F. Alcan, 1929.

48. Souriau (E.) : "La Correspondance des Arts", Paris, Flammarion, 1947.

49. Souriau (E.): "Les Deux—Cent—Mille situations dramatiques", Flammarion, Paris, 1950.

50. Souriau (E.) : "L'Ombre de Dieu", Paris, P. U. F., 1955.

## (ب) المراجع العربية

( ١ ) أحمد حسن الزيات : « وحى الرسالة » القاهرة ، مطبعة الرسالة ، ١٩٤٠
( ٢ ) « « : « دفاع عن البلاغة » ، القاهرة ، مطبعة الرسالة ، ١٩٤٤
( ٣ ) توفيق الحكيم : « تحت شمس الفكر » ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ١٩٤١
( ٤ ) « « : « زهرة العمر » ، مكتبة الاداب ، القاهرة ، ١٩٤٣
( ٥ ) زكريا إبراهيم : « مشكلة الفن » ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٥٩
( ٦ ) « « : ترجمة عربية لكتاب ديوى «الفن خبرة» دار النهضة العربية، ١٩٦٣
( ٧ ) زكى نجيب محمود : « فلسفة وفن » ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ١٩٦٣
( ٨ ) « « : « شروق من الغرب » ، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٥٣
( ٩ ) سلامة موسى : « فى الحياة والأدب » مطبعة المجلة الجديدة ، ( بدون تاريخ )
(١٠) « « : «المجلة الجديدة» مجلدات السنة الأولى يناير — ديسمبر سنة ١٩٣٠
(١١) عباس محمود العقاد : « مطالعات فى الكتب والحياة » ، التجارية، القاهرة، ١٩٢٤
(١٢) « « : يوميات — ١ » ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٣
( عدا مقالات أخرى متفرقة منشورة بمجلة « الرسالة » فى السنوات من ١٩٤٠ إلى ١٩٤٥ )

# فهرس تحليلى

**الفصل العاشر :**



**الفصل الحادى عشر :**

# كتب أخرى للمؤلف

## ( ا ) دراسات فلسفية متفرقة :

١ — « كانت أو الفلسفة النقدية » ، مكتبة مصر ، ١٩٦٣ ( مجموعة عبقريات فلسفية ) .
٢ — « برجسون » ، مجموعة نوابغ الفكر الغربى ، دار المعارف ، ١٩٥٦
٣ — « الفلسفة الوجودية » ، مجموعة اقرأ ، دار المعارف ، ١٩٥٦
٤ — « تأملات وجودية » ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٦٢
٥ — « الأخلاق والمجتمع » ، المكتبة الثقافية ، مصر ، ١٩٦٦

## (ب) مجموعة المشكلات الفلسفية :

١ — « مشكلة الحرية » ، الطبعة الثانية ، مكتبة مصر ، ١٩٦٤
٢ — « مشكلة الإنسان » ، مكتبة مصر ، ١٩٥٩ ( نفد ويعاد طبعه )
٣ — « مشكلة الفن » ، مكتبة مصر ، ١٩٥٩ ( نفد ويعاد طبعه )
٤ — « مشكلة الفلسفة » ، دار القلم ، ١٩٦٠
٥ — « مشكلة الحب » ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٦٤ ( نفد )

( وسيصدر قريباً فى هذه المجموعة « مشكلة الله » . وهو الكتاب السادس فى سلسلة المشكلات الفلسفية ) .

## (ح) دراسات سيكولوجية واجتماعية :

١ — « سيكولوجية المرأة » مكتبة مصر ، ١٩٥٨
٢ — « الزواج والاستقرار النفسى » ، مكتبة مصر ، ١٩٥٨
٣ — « الجريمة والمجتمع » ، دار النهضة العربية ، ١٩٥٩
٤ — « سيكولوجية الفكاهة والضحك » ، مكتبة مصر ، ١٩٥٩
٥ — « الثقافة الاجتماعية » ( مقرر على طلبة السنة الثانية علمى ) ، ١٩٦٢

## ( ى ) دراسات إسلامية :

١ — « أبو حيان التوحيدى ، أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء » ، أعلام العرب ، ١٩٦٤
٢ — « ابن حزم الأندلسى : المفكر الموسوعى الظاهرى » ، أعلام العرب : ١٩٦٦

## ( هـ ) كتب مترجمة :

١ — « الفن خبرة » ، تأليف جون ديوى ، مؤسسة فرانكلن ، ١٩٦٣

## ( و ) تحت الطبع :

١ — « هيجل أو المثالية المطلقة » ، ( مجموعة عبقريات فلسفية )
٢ — « ماركس أو المادية الجدلية » ، ( « « « ) .

الناشر
مكتبة مصر
٣ شارع كامل صدقي - الفجالة
القاهرة



الثمن ٨٠ قرشا

دار مصر للطباعة